

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA  
MESTRADO  
NEREIDA – NÚCLEO DE ESTUDOS DE REPRESENTAÇÕES E DE IMAGENS  
DA ANTIGUIDADE

TALITA NUNES SILVA

***As Estratégias de Ação das Mulheres***  
**Transgressoras em Atenas no V século a.C.**

NITERÓI  
2011

S586 Silva, Talita Nunes.

*As estratégias* de ação das mulheres transgressoras em Atenas no V século a.C. / Talita Nunes Silva. – 2011.

187 f. ; il.

Orientador: Alexandre Carneiro Cerqueira Lima.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2011.

Bibliografia: f. 153-159.

1. Atenas (Grécia). 2. Aeschylus (Ésquilo). 3. Democracia. 4. Teatro grego (Tragédia). I. Lima, Alexandre Carneiro Cerqueira. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. III. Título.

CDD 938.04

TALITA NUNES SILVA

***As Estratégias de Ação das Mulheres***  
**Transgressoras em Atenas no V século a.C.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. ALEXANDRE CARNEIRO CERQUEIRA LIMA

NITERÓI  
2011

TALITA NUNES SILVA

***As Estratégias de Ação das Mulheres***  
**Transgressoras em Atenas no V século a.C.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Professor Doutor Alexandre Carneiro Cerqueira Lima  
Universidade Federal Fluminense – UFF

---

Professor Doutor Fábio de Souza Lessa  
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

---

Professora Doutora Sônia Regina Rebel de Araújo  
Universidade Federal Fluminense – UFF

NITERÓI

2011

## **DEDICATÓRIA**

Aos meus pais, meu porto seguro.

## AGRADECIMENTOS

Ao Professor Doutor Alexandre Carneiro Cerqueira Lima que ao longo destes anos contribuiu com suas indicações de leituras e orientações para o aprimoramento deste trabalho. Além de sua colaboração inestimável como orientador, não poderia deixar de mencionar o apoio, paciência e amizade que ele dedica aos seus orientandos tornando mais suave o ‘angustiante’ processo de escrita da dissertação. Ao Professor Doutor Fábio de Souza Lessa e à Professora Doutora Sônia Rebel de Araújo, pelas profícuas sugestões e bibliografia fornecidas no exame de qualificação. Ao Professor Mestre José Roberto de Paiva Gomes que nos forneceu leituras valiosas sobre as personagens trágicas por nós estudadas.

Aos queridos amigos Jorge e Amanda que nos apoiaram desde o processo de seleção para o Mestrado, acompanhando cada progresso de nosso trabalho e nos incentivando nos momentos difíceis. Aos amigos e colegas na ‘trajetória’ da História Antiga Thiago e Márcio, cuja estima e amizade ultrapassam o âmbito da academia. E a todos os amigos que compreenderam nossas ausências.

Aos tios Isaias e Tânia Helena que com amor abriram mão de sua privacidade e nos receberam em sua casa como uma filha. Aos tios Wallace e Márcia que igualmente nos acolheram com carinho nas horas difíceis. Aos avós Evandro e Laci que todos os dias nos concedem o privilégio de conviver ao seu lado. Aos pais Sônia e Zilmar, sem os quais não teria sido possível concluir este trabalho. Seu apoio não só financeiro, mas principalmente o amor, confiança e tranquilidade que passam nos ajudaram a continuar nessa caminhada. À irmã Thaís pela amizade, carinho e incentivo. Ao Assis - companheiro e amigo - que com amor esteve ao nosso lado durante esse período, ouvindo com paciência as nossas angústias e nos tranquilizando com palavras afetuosas.

E por último, mas sobretudo à Deus que nos permitiu obter realizações que não teríamos capacidade de alcançar. À Ele que em todos os momentos se faz presente em nossa vida.

## Sumário

<b>Resumo</b> .....	p.8
<b>Abstract</b> .....	p.9
<b>Introdução</b> .....	p.10

### **Capítulo I. Um balanço sobre a História das Mulheres na Atenas da**

<b>Antiguidade</b> .....	p.17
1.Pela emergência do objeto Mulher.....	p.17
2. Democracia e Feminino em Ésquilo.....	p.24
3. Um breve debate acerca da condição da Mulher bem-nascida na Atenas Clássica.....	p.36
3.a. A vida da Mulher Ateniense.....	p.36
3.b.O discurso historiográfico tradicional: afirmação do papel passivo da mélissa.....	p.45
3.c. Pela desconstrução do modelo da mulher-abelha.....	p.56
4. Nosso enfoque: o papel transgressor do feminino.....	p.64

### **Capítulo II. As Ações ‘Transgressoras’ das personagens femininas da *Oréstia* de Ésquilo e suas Estratégias de Ação**.....

1.Clitemnestra: a antítese da mulher ideal.....	p.73
2. Cassandra: de princesa troiana à ‘ <i>koino/lektrov</i> ’ do basileu argivo.....	p.108
3.Electra: co-responsável pela vendeta intrafamiliar.....	p.117

### **Cap.III. As Representações dos Signos transgressores das Personagens**

<b>Esquilianas</b> .....	p.122
--------------------------	-------

<b>Conclusão</b> .....	p.150
<b>Bibliografia</b> .....	p.153
<b>Anexos</b> .....	p.160
Anexo I. Grades de Leitura da <i>Oréstia</i> .....	p.161
Anexo II. Documentação Imagética .....	p.185

## Resumo

Durante o Período Clássico (séculos V e IV a.C.) a *pólis* de Atenas adotou um ‘modelo ideal de comportamento feminino’ que prescrevia um conjunto de virtudes às mulheres dos cidadãos atenienses (e mais especificamente as mulheres bem-nascidas, ou seja, as esposas, filhas e mães dos cidadãos mais abastados). A adoção deste ‘ideal de comportamento feminino’ foi fruto do desenvolvimento da *pólis* e da consolidação democrática, já que os direitos cívicos só se transmitiam aos cidadãos legítimos.

Contudo, buscamos demonstrar através das personagens (Clitemnestra, Cassandra e Electra) da *Oréstia* (458 a.C.) de Ésquilo que assim como estas heroínas trágicas as mulheres bem-nascidas atenienses ‘transgrediam’ por meio das *estratégias* produzidas pelo *habitus* este ‘modelo de comportamento feminil’. Ao analisarmos as ‘transgressões’ cometidas por estas personagens, utilizamos o método de Françoise Frontisi-Ducroux procurando os significados dos termos que se referem a elas e nos permitem designá-las como mulheres transgressoras. Quanto à documentação imagética (*corpus* com imagens com datação entre 480-440 a.C.) por intermédio das *unidades formais mínimas* (signos que representam as personagens como mulheres bem-nascidas e transgressoras) observamos que tanto na *Oréstia* como nas imagens de figuras vermelhas ocorre a caracterização de duas das personagens (Clitemnestra e Electra) como ‘transgressoras’ ao modelo *mélissa*.

## Abstract

During the Classical Period (fifth and fourth centuries BC) the *polis* of Athens adopted an 'ideal model of feminine behavior' that prescribed a set of virtues to the wives of athenian citizens (and more specifically, the well-born women, in other words, the wives, daughters and mothers of the wealthier citizens). The adoption of this 'ideal of feminine behavior' was the result of the development of the *polis* and democratic consolidation, since the civil rights can only be transmitted to the legitimate citizens.

However, we sought demonstrate through the characters (Klytemnestra, Cassandra and Electra) of the Aeschylus' *Oresteia* (458 BC) that as these tragic heroines, well-born athenians women 'transgressed' by means of *strategies* produced by the *habitus* this 'model of feminine behavior'. Analyzing the 'transgressions' committed by these characters, we used the method of Françoise-Frontisi Ducroux looking for the meanings of terms that refer to them and allow us to designate them as transgressive women. With respect to image documentation (*corpus* with images dating from 480-440 BC) through the *minimum formal units* (signs that represent the characters as well-born women and transgressive) we observed that both in *Oresteia* as in images of red figures there is a characterization of the two characters (Klytemnestra and Electra) as 'transgressors' to *melissa* model.

## Introdução

É notório, entre os helenistas, que a maioria das fontes relativas à Grécia Antiga deriva da *pólis* de Atenas, particularmente quando o período abordado é a Idade Clássica (séculos V a IV a.C.).<sup>1</sup> Deste modo, a maior parte da informação que dispomos acerca das mulheres gregas se refere igualmente às mulheres atenienses. Esta preponderância de informação atinente à Atenas leva a que os estudos relativos à Grécia e suas mulheres sejam grandemente efetuados com respeito a *pólis* ateniense. Outro elemento que contribui para a delimitação de nosso estudo é o fato das mulheres comumente retratadas pelas fontes pertencerem aos grupos abastados de Atenas, as esposas e filhas dos *kaloí kagathoí* (os belos e bons) freqüentemente referidas na documentação textual antiga como ‘bem-nascidas’.<sup>2</sup> Tais mulheres pertencem ao segmento feminino sobre o qual recaiu mais rigidamente a ideologia masculina que reservou às mulheres dos cidadãos um modelo ideal de comportamento que lhes prescrevia um conjunto de virtudes (tais como o silêncio, a castidade, a submissão e a fidelidade) a ser seguido, assim como a rigorosa separação das esferas pública e privada, estando a atuação feminina restringida ao espaço do *oîkos*.<sup>3</sup> Este modelo de

---

<sup>1</sup> Por Idade Clássica compreendemos os séculos V e IV a.C. período no qual a Grécia se viu as voltas com o confronto contra os persas e posteriormente entre os helenos (Guerra do Peloponeso). Nosso estudo se insere dentro da temporalidade do V séc. a.C. período no qual a democracia tornou-se o regime político adotado pelos atenienses.

<sup>2</sup> LESSA, Fábio de Souza. *Mulheres de Atenas: Mélissa do Gineceu à Agorá*. Rio de Janeiro: LHIA-IFCS, 2001, p.22.

<sup>3</sup> O *Liddell and Scott's Greek-English Lexicon* define *οἶκος* primeiramente como *casa, habitação*, mas também confere ao vocábulo outros significados como *assuntos e bens domésticos, propriedade familiar* e mesmo como um sinônimo de *família*.

comportamento feminino que pertence as sociedades do Mediterrâneo foi aplicado pela sociedade ateniense do Período Clássico em decorrência do desenvolvimento da *pólis* e da consolidação democrática. A aplicação deste ideal se deve a importância da produção de cidadãos e da manutenção da propriedade familiar (fator fundamental também para a integridade e sobrevivência do *oikos*) para a estabilidade da *pólis*, o que gerou uma crescente ansiedade acerca do comportamento feminino e levou a necessidade de um maior controle sobre as mulheres (entende-se aqui o grupo das esposas legítimas dos cidadãos e mais especificamente o das esposas legítimas dos cidadãos atenienses mais abastados); devido a ser indispensável para a transmissão da herança e dos direitos cívicos a concepção de filhos legítimos.

Isto posto, buscaremos ao longo de nossa exposição desconstruir tal idealização do comportamento feminino comumente chamada pela historiografia de modelo *mélissa* devido ao sistema *políade* representar a mulher ideal (a esposa ideal) através da comparação com a abelha: vida pura e casta (atividade sexual discreta); hostilidade aos odores, à sedução; fidelidade conjugal. Partindo desse princípio, nos ateremos a análise das atuações ‘transgressoras’ das personagens *bem-nascidas* da *Oréstia* (458 a.C.) de Ésquilo e a comparação destas atitudes com as cenas presentes na cerâmica ática de figuras vermelhas que condigam com as atitudes ‘transgressoras’ a elas atribuídas pela trilogia. Procuramos através do exame de imagens presentes em vasos áticos do V séc. a.C. comparar a caracterização das personagens Clitemnestra, Cassandra e Electra feita pelos pintores com as características que lhes foram atribuídas por Ésquilo na *Oréstia* e que nos permitem designá-las como mulheres ‘transgressoras’ ao ideal feminino presente na sociedade ateniense do V séc. a.C.

A trilogia esquiliana representa um documento valioso para a análise desta sociedade e de suas práticas democráticas. Ela é composta dentro do século no qual o regime democrático ateniense se organiza, e pode mesmo ser encarada como uma alusão às reformas feitas por Efialtes em 462 a.C. ao centrar seu enredo no tema da justiça e da instituição do Areópago como um tribunal cuja função consistia em julgar os delitos de sangue. A trilogia retrata assim a passagem de uma justiça centrada no *oikos* para uma justiça centrada na *pólis* e que tem por base não a decisão individual, mas a resolução tomada através do debate e do consenso entre os cidadãos. A obra delinea, então, a instituição de um regime democrático aonde os interesses da comunidade *políade* se sobrepõe aos interesses individuais, o que pode ser confirmado

pela alusão que a mesma faz ao governo/poder feminino como tirânico (o governo de Clitemnestra e Egisto em Argos) e a sua superação e domínio pelo poder (democrático) que se institui com a fundação do Areópago e a absolvição de Orestes. Deste modo, pode-se compreender - numa *pólis* aonde o regime democrático torna necessário a integridade e a preservação do *oîkos* para a manutenção do corpo de cidadãos - a misoginia presente na *Oréstia*. A mulher é caracterizada ao longo da trilogia como ardilosa, dissimulada, dissoluta e perigosa. Seu poder é visto como uma ameaça à ordem estabelecida, o que torna o controle e o domínio do feminino uma questão fundamental para a conservação da sociedade. Entende-se, portanto, a negação por Apolo da primazia do papel feminino na procriação, papel no qual residia a base do poder feminil. Por conseguinte, nossa escolha pela *Oréstia* como documentação textual se deve ao fato dela se constituir num importante recurso para a análise da sociedade democrática ateniense, e por seu enredo centrar-se no conflito homem-mulher apresentando a maioria de suas personagens femininas como transgressoras ao ideal de comportamento feminil adotado pela sociedade ateniense do V séc. a.C..

As personagens que falam, agem e decidem na trilogia tem características que nos permitem designá-las como mulheres bem-nascidas: Clitemnestra; rainha de Argos, Cassandra; princesa Troiana e Electra; filha do rei Agamêmnon. Tais personagens podem igualmente ser caracterizadas como mulheres transgressoras. Clitemnestra a ‘cunaiti/a fo/nou’ [“co-autora do massacre” (Ag. v.1116)] de Agamêmnon, é uma mulher que espera como um homem, ou seja, com calma e paciência [“poder do viril coração expectante da mulher”/ ‘kratei~ gunaiko\ v a0ndro/boulon e0lpi/zon ke/ar’ (Ag.vv.10-11)]. A ela são dadas também designações que nos remetem ao crime por ela cometido e a sua caracterização como dissimulada e ardilosa: ‘mishth~~v kuno/v’ [“odiosa cadela” (Ag. v.1228)], ‘a0mfi/sbainan’ [“bicéfala víbora” (Ag. v.1233)], ‘panto/tolmov’ [“insolente” (Ag. v. 1237)]. Cassandra a “desgraçada” [‘ta/laina’ (Ag. v.1247)] que suporta com “paciência” [‘tlh/mwn’ (Ag. v.1302)] e com “ânimo audaz” [‘eu0to\lmou freno/v’ (Ag. v, 1302)] a iminência de sua morte pelas mãos da mulher de quem o marido a profetisa era “amante” [‘filh/twr’ (Ag. v. 1446)]. E por último Electra, a filha que nutre ódio e desejo de vingança por sua mãe: “e o meu carinho à mãe para ti (Orestes) pende, e ela com toda justiça odeio”/ ‘kai\ to\ mhthro\ v e0v se/ moi r9e/pei ste/rghqon, h9 de\ pandi/kwv e0xqai/retai’ (Co. vv. 240-241). Ao

analisar tais personagens bem-nascidas tendo atitudes masculinas ou agindo dissimuladamente através da típica astúcia feminina, procuramos mostrar que - assim como as heroínas trágicas - as mulheres bem-nascidas atenienses do V séc. a.C. subvertiam no seu cotidiano o ideal de comportamento feminino.

Com tal intuito, para a análise de nosso objeto de estudo, nos basearemos nas noções criadas por Pierre Bourdieu, centrando-nos em sua idéia de que a *prática* não é a obediência mecânica às regras, e na perspectiva de gênero que fomenta o debate acerca da consonância entre o discurso social e sua prática. Acreditamos que Ésquilo, ao atribuir a algumas de suas personagens atitudes ‘transgressoras’ ao modelo *mélissa*, discute as ‘falhas desse modelo’ assim como afirma a importância do controle e domínio do feminino. Deste modo, supomos que se o teatro de Ésquilo, leva à cena tais ‘transgressões’ é porque o comportamento feminino não só freqüentemente fugia ao esperado como era motivo de preocupação na Atenas do V séc. a.C.. Portanto, em nossa análise da *Oréstia* (458 a.C.) de Ésquilo (o primeiro dos grandes tragediógrafos gregos) buscaremos identificar as *estratégias*<sup>4</sup> de ação exercidas pelas personagens Clitemnestra, Cassandra e Electra que as permitem ‘transgredir’ pressupostos do modelo *mélissa* a fim de atingirem seus intentos. Para tal correlacionaremos a palavra ‘transgressão’ à noção de *hýbris*, tendo em vista que na tragédia a ‘transgressão’ consiste em um ato no qual se realiza a ultrapassagem do *métrion* (justa medida) pela personagem, ocasionando uma agressão à ordem social e aos deuses.

Como metodologia aplicaremos à trilogia o método desenvolvido por Françoise Frontisi-Ducroux que em seu livro *Dédale: Mythologie de l’Artisan en Grèce Ancienne*, verifica na documentação textual - através de uma análise dos verbos, substantivos e adjetivos relacionados a seu objeto de estudo, Dédalos - os significados dos termos referentes ao personagem por ela examinado, encontrando assim o domínio da representação no qual eles estavam inseridos, reconhecendo as idéias, os temas, e as imagens que deles faziam, consciente ou inconscientemente, seus usuários.<sup>5</sup> Deste modo, ao utilizarmos esta metodologia, efetuaremos uma análise dos termos presentes na *Oréstia* concernentes às heroínas trágicas por nós abordadas que nos permitem

---

<sup>4</sup> Segundo Pierre Bourdieu, as *estratégias* - produzidas pelo *habitus* - permitem enfrentar situações imprevistas e renovadas tomando por base as estruturas internalizadas. No entanto, estas *estratégias* permitem também escolher dentro do leque de respostas/ações possíveis aquelas que melhor atendem os interesses do agente dentro de uma determinada situação. (BOURDIEU, 2002, pp.164-168)

<sup>5</sup> FRONTISI-DUCROUX, F. *Dédale: Mythologie de l’Artisan en Grèce Ancienne*. Paris: François Maspero, pp.26, 1975.

designá-las como ‘transgressoras’ (ex. Clitemnestra, caracterizada ao longo da obra como uma mulher forte, inteligente, adúltera e sacrificadora), assim como analisaremos as *estratégias* de ação exercidas por elas que nos permitem questionar a relação entre a ideologia da submissão feminina, modelo *mélissa*, e a *prática* social na sociedade ateniense do período clássico (ex. ardilosa, Clitemnestra recebe Agamêmnom com fingida alegria para depois, sob a cumplicidade de seu amante Egisto, assassiná-lo). Supomos assim que o tragediógrafo Ésquilo elaborou um modelo de mulher ‘transgressora’ em sua trilogia *Oréstia*, o que nos permite inferir que do mesmo modo que estas personagens não se pautavam unicamente pelos pressupostos do modelo *mélissa*, as ações das mulheres de Atenas não eram um reflexo dos atributos valorizados pelos homens atenienses do V século a.C.

Quanto à documentação imagética analisaremos imagens coletadas em volumes do *Corpus Vasorum Antiquorum (CVA)* e do *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)* que representem as personagens em cenas que, embora possam não se referir diretamente à representação da trilogia esquiliana,<sup>6</sup> as representem em atitudes que condigam com as atribuídas a elas pela *Oréstia*. Destarte, procuraremos identificar nestas imagens os tipos de ‘transgressões’ praticadas por estas heroínas trágicas (impiedade aos deuses, postura masculina, papel de sacrificadora, etc.) tendo em vista que as consideramos como mulheres bem-nascidas.<sup>7</sup> Clitemnestra (rainha do palácio de Agamêmnom), Electra (princesa de Argos) e Cassandra (princesa troiana). Como metodologia, utilizaremos o método de Claude Bérard exposto no artigo *Iconographie, Iconologie, Iconologique* e que se atém a observação de elementos estáveis e constantes (*unidades formais mínimas*) presentes nas imagens da cerâmica grega, elementos que no seu conjunto formam o que intitula de *sintagma mínimo*. No caso das cenas que analisamos, imagens que apresentam as heroínas em atitudes ‘transgressoras’, as *unidades formais mínimas* são elementos que aparecem nas personagens e que as designam como mulheres bem-nascidas e igualmente como ‘transgressoras’.

---

<sup>6</sup> Na maioria dos casos as mais antigas cenas ‘esquilianas’ presentes na cerâmica ática de figuras vermelhas parecem pertencer ou se situar próximo das décadas de 450-440 a.C.

<sup>7</sup> Cabe ressaltar que, embora o modelo ideal de mulher esteja associado à esposa legítima e principalmente à esposa legítima do cidadão bem-nascido, acreditamos que os atributos do modelo *mélissa* referem-se não apenas às mulheres casadas. Mas, também àquelas mulheres que, embora ainda não sejam esposas, são mulheres bem-nascidas que receberam desde a infância, de suas mães e amas, uma educação voltada para o casamento. Sendo assim esperado que observem as qualidades prescritas pelo referido modelo (submissão, recato, silêncio, sobriedade, etc.) e que um dia contraíam matrimônio.

Deste modo, buscaremos analisar tanto na *Oréstia* como nas cenas dos vasos áticos de figuras vermelhas do V séc. a.C. coletados no CVA e no LIMC, os tipos de desvios ao modelo *mélissa* cometidos pelas personagens e que nos possibilitam chamá-las de ‘transgressoras’. Com tal objetivo, dividiremos nossa exposição em três capítulos. O primeiro intitulado ‘*Um balanço sobre a História das Mulheres na Atenas da Antiguidade*’, discorrerá inicialmente sobre a emergência da História das Mulheres e da História de Gênero, procurando situar a História da Grécia Antiga e mais especificamente de Atenas dentro desse contexto, para posteriormente empreendermos um panorama sobre a condição da mulher bem-nascida na sociedade ateniense do Período Clássico e situarmos o enfoque de nossa pesquisa. No segundo capítulo, ‘*As Ações ‘Transgressoras’ das personagens femininas da Oréstia de Ésquilo e suas Estratégias de Ação*’, faremos uma rápida referência acerca da representação das personagens Clitemnestra, Cassandra e Electra na literatura antiga até a sua aparição na *Oréstia* de Ésquilo e, analisaremos as peças observando os termos e as passagens relativas a cada uma das personagens por nós estudadas que permitem observar os desvios cometidos por elas ao modelo *mélissa*. Quanto ao terceiro e último capítulo, ‘*As representações dos signos transgressores das personagens esquilianas*’, nos dedicaremos à análise da documentação iconográfica procurando identificar nas imagens presentes nos vasos, cenas nas quais as personagens bem-nascidas apareçam cometendo desvios ao ideal de comportamento feminino implementado pela Atenas da Idade Clássica.

Isto posto, antes de iniciarmos o primeiro capítulo gostaríamos de apresentar as hipóteses de nossa pesquisa: 1) Ésquilo elaborou um modelo de mulher ‘transgressora’ na *Oréstia*. Tal modelo pode ser compreendido devido a trilogia estar inserida em uma tradição misógina do pensamento grego, que vê o domínio do feminino como uma necessidade em resposta a constante ameaça representada pelo poder e pela natureza das mulheres. Além disto, por ser um gênero trágico, a trilogia aborda também algo que era motivo de angústia na sociedade ateniense do V séc.a.C.; o comportamento das mulheres bem-nascidas atenienses; 2) As representações das personagens, tanto em Ésquilo como nas imagens da cerâmica ática de figuras vermelhas, enfatizam seu caráter ‘transgressor’. Clitemnestra é adúltera e manipula o *pélekus*, facão sacrificial (artefato tipicamente da esfera masculina); Cassandra, a concubina de Agamêmnon, paga com a morte a *hýbris* cometida contra o deus Apolo; Electra, a filha tratada como

escrava, que desobedece e deseja a morte de sua mãe e senhora assumindo - como as demais personagens - uma atitude 'transgressora'; e 3) As cenas dos vasos áticos do V séc. a.C. apresentam as personagens Clitemnestra, Cassandra e Electra com atributos e atitudes que condizem com a caracterização feita por Ésquilo das heroínas como mulheres bem-nascidas e transgressoras.

## Cap.I. Um balanço sobre a História das Mulheres na Atenas da Antiguidade.

### 1.Pela emergência do objeto Mulher

Em *História das Mulheres no Ocidente* Georges Duby e Michelle Perrot abrem a introdução geral da obra com a seguinte indagação; “terão mesmo as mulheres uma história?”<sup>8</sup> Durante muito tempo a resposta pareceu ser negativa. “Pelo menos no sentido coletivo do termo: não se trata de biografias, de vidas de mulheres específicas, mas das mulheres em seu conjunto, abrangendo um longo período”<sup>9</sup>. Excluídas do espaço público - monopólio dos homens - ou quando presentes aparecendo de forma marginal, as mulheres foram lançadas ao silêncio do relato histórico. Tal silêncio se explica pela preponderância que o espaço público teve como *locus* gerador da base sobre a qual durante séculos se considerou possível construir o conhecimento histórico, os documentos oficiais.<sup>10</sup> Deste modo, excluídas da esfera pública - a única considerada digna de relato - as mulheres estavam ausentes dos documentos oficiais, o que somado a escassez de “vestígios diretos, escritos ou materiais”<sup>11</sup> deixados por elas explica o silêncio das fontes acerca do feminino. “A relação dos sexos imprime a sua marca nas fontes históricas e condiciona a sua desigual densidade.”<sup>12</sup> Em oposição a este silêncio existe uma abundância de representações e discursos acerca da mulher, acerca do que ela é ou deveria ser. Assim, da Antiguidade até aos nossos dias a imagem que temos acerca deste *segundo sexo* – para parafrasear Simone de Beauvoir – nos é transmitida

---

<sup>8</sup> DUBY, Georges e PERROT, Michelle. “Escrever a história das mulheres.” In: DUBY, Georges e PERROT, Michelle (orgs.) *História das Mulheres no Ocidente*, vol.I. Porto: Edições Afrontamento, 1990, p.7.

<sup>9</sup> PERROT, Michelle. “Escrever a história das mulheres.” In: *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007, p.13.

<sup>10</sup> SILVA, M. M. R. S. “A História das Mulheres: Esboço de uma genealogia.” In: CANDIDO, Maria Regina *et ali* (orgs). *A mulher na Antiguidade: Anais da III Jornada de História Antiga*. Rio de Janeiro: NEA, 2006, p.73.

<sup>11</sup> PERROT, M. *Op.cit.*, p.16.

<sup>12</sup> DUBY, G. e PERROT, M. *Op.cit.*, p.7.

pelos homens, que ao longo do tempo não só escreveram como decidiram o que era digno de ser registrado como parte da história.<sup>13</sup>

Deste modo,

a história na cultura ocidental desde há longa data, se constituiu como um saber centrado em torno do *Homem*, considerado como um sujeito universal, personificação de toda a humanidade, onde o *outro* (...) é silenciado, uma vez que passa a dissolver-se numa unidade genérica e indefinida.<sup>14</sup>

No entanto, segundo Rachel Soihet, alguns historiadores chegam a desenvolver estudos sobre as mulheres antes dos acontecimentos que constituíram a ‘História das Mulheres’ como campo específico de estudo. Jules Michelet, ainda no século XIX, fala das mulheres na história da França. Embora sua visão seja permeada pelas concepções de sua época acerca do feminino, o autor “vê na relação dos sexos um dos motores da história.”<sup>15</sup>

Contudo, a temática ficaria silenciada com a abordagem historicista no final do século XIX, já que esta ao se ater a história política e ao domínio público excluía as mulheres de seus interesses. Contra esse exclusivismo político surge na década de 1930 a ‘Escola dos *Annales*’ que buscando desprender a historiografia de interesses puramente abstratos volta-se “para a história de seres vivos, concretos e à trama de seu cotidiano”.<sup>16</sup> Portanto, embora não considerassem a diferença entre os sexos como categoria de análise, os *Annales* contribuiriam assim para que no futuro as mulheres fossem incorporadas à historiografia. Futuro este que aos poucos ia se delineando.

Com “as profundas e drásticas mudanças ocorridas nas sociedades ocidentais do pós-guerras, sacudidas por violentos traumas políticos, sociais e culturais”<sup>17</sup> as relações entre homens e mulheres ganharam uma complexidade jamais vista. Estas cresceram em visibilidade ampliando de forma considerável sua participação no mercado de trabalho,

---

<sup>13</sup> Fábio de Souza Lessa referindo-se a antiguidade menciona que Lin Foxhall ao analisar “a história da Antiguidade Clássica, conclui que esta é uma história de homens e a documentação para reconstruí-la, independentemente de sua natureza, é um produto do pensamento e das ações masculinas” (LESSA, 2004, p.15).

<sup>14</sup> SILVA, M. M. R. S. *Op.cit.*, p.73.

<sup>15</sup> SOIHET, Rachel. “História das Mulheres.” In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (orgs.). *Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Elsevier, 1997, p.276.

<sup>16</sup> Ibid.

<sup>17</sup> SILVA, M. M. R. S. *Op.cit.*, pp.75-76.

inclusive no meio acadêmico.<sup>18</sup> A presença feminina cada vez maior nas universidades, como alunas ou docentes, conjugada à onda do movimento feminista ocorrida nos anos 60 levou a uma demanda por informações a respeito das questões que estavam sendo discutidas e a um interesse sobre o objeto mulher. Havendo assim uma demanda renovada e uma escuta favorável à emergência da ‘História das Mulheres’.

Dentro desse quadro apto a eclosão do novo campo de estudo, podemos apontar a renovação das questões como um dos fatores que propiciaram o seu estabelecimento.

A partir da década de 1960, correntes revisionistas marxistas, engajadas no movimento da história social, apresentam uma postura diversa ao assumirem como objeto de estudo os grupos ultrapassados pela história, as massas populares sem um nível significativo de organização, e, também, as mulheres do povo.<sup>19</sup>

Tais correntes, juntamente com as jovens História das Mentalidades e História Cultural - com suas temáticas novas e recurso a outras disciplinas - contribuíram para que as mulheres fossem “alçadas à condição de objeto e sujeito da história.”<sup>20</sup> Surge assim a ‘História das Mulheres’, primeiramente nos EUA e na Grã-Bretanha nos anos 1960 e na França na década de 1970, movimento acompanhado pela maior parte dos países europeus e hoje presente para além das fronteiras deste continente.

Em seu início a ‘História das Mulheres’ se caracterizou por buscar dar visibilidade ao seu objeto de estudo. Segundo, Pauline Schmitt Pantel,

Como sublinhava Sarah Pomeroy, tratava-se de conhecer melhor os sentimentos, a sexualidade, o mundo privado das mulheres; eu diria que se tratava de lhes dar ao mesmo tempo um lugar na história e uma história que lhes fosse própria.<sup>21</sup>

Neste período inicial da disciplina, os historiadores sociais supuseram as mulheres como uma categoria homogênea. Tal idéia de uma identidade coletiva feminina não só distinguiu os primeiros estudos acerca do tema como também ajudou a firmar o antagonismo homem *versus* mulher, vindo a favorecer a mobilização política do

---

<sup>18</sup> MATOS, Maria Izilda Santos De. ‘História, mulher e poder: da invisibilidade ao gênero’. In: SILVA, Gilvan Ventura Da; NADER, Maria Beatriz e FRANCO, Sebastião Pimentel (orgs.). *História, Mulher e Poder*. Vitória: Edufes, 2006, p.10.

<sup>19</sup> SOIHET, R. *Op.cit.*, p.276.

<sup>20</sup> SOIHET, R. *Op.cit.*, p.275.

<sup>21</sup> SCHMITT PANTEL, Pauline. ‘A história das mulheres na história da antiguidade, hoje.’ In: DUBY, Georges e PERROT, Michelle (orgs.) *História das Mulheres no Ocidente, Vol.1*. Porto: Edições Afrontamento, 1990, p.590.

movimento feminista na década de 70.<sup>22</sup> Além desta crença na categoria das ‘mulheres’ outro aspecto a ressaltar deste início das investigações, consiste no predomínio de ‘imagens’ que as caracterizavam como vítimas ou rebeldes. Destarte, dentro desta configuração inicial um vasto trabalho começa a ser empreendido com o objetivo de construir uma história que respondesse, de acordo com Pantel, “simultaneamente aos critérios da investigação e à aspiração militante”. Proliferam assim estudos buscando dar às mulheres um lugar na história em todas as temporalidades e em todas as culturas, inclusive para a Antiguidade.

Antes de existir uma ‘História das Mulheres’ propriamente dita o que se dará - como visto - apenas na década de 60, grande parte da discussão acadêmica em torno das mulheres na Atenas Clássica girava em torno da sua condição de reclusas ou não.<sup>23</sup> A historiadora Sarah Pomeroy faz um claro resumo das principais opiniões dentro deste debate: I) Como F.A. Wright, em uma posição extremada se encontravam estudiosos que afirmavam “que as mulheres eram desprezadas e que permaneciam reclusas ao estilo oriental”<sup>24</sup>; II) outros, como A.W. Gomme, acreditavam que além de serem respeitadas as mulheres Atenienses eram livres como a maior parte de suas congêneres ao longo dos séculos; III) e a terceira e última posição, se divide entre aqueles que como Víctor Ehrenberg acreditavam que embora reclusas as mulheres Atenienses “eram estimadas e governavam a casa.”<sup>25</sup> No entanto, segundo Pauline Schmitt Pantel tal temática juntamente com outras inquirições fazem parte de uma pré-história da ‘História das mulheres’ na Antiguidade, o que permite considerá-las como pertencentes a um outro tempo.<sup>26</sup>

A emergência deste campo de estudo no que tange a história antiga<sup>27</sup> se dá a partir da década de 70, tendo como marco principal a publicação em 1973 do livro

---

<sup>22</sup> SOIHET, R. *Op.cit.*, p.277.

<sup>23</sup> BLUNDELL, Sue. *Women in Ancient Greece*. Harvard University Press: 1995, p.135.

<sup>24</sup> POMEROY, Sarah B. *Goddesses, whores, wives, and slaves: women in Classical Antiquity*. New York: Schocken Books, 1976, 3ª ed., p.58.

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> SCHMITT PANTEL, P. *Op.cit.*, p.590.

<sup>27</sup> A ‘História das Mulheres’ na antiguidade tem nos trabalhos de Sarah Pomeroy, *Goddesses, whores, wives, and slaves: women in Classical Antiquity*, e de Claude Mossé, *La Femme dans la Grèce antique*, dois marcos significativos segundo Fábio de Souza Lessa. Nesta obra, Claude Mossé orienta a sua pesquisa em primeiro lugar de forma a “não tirar o estudo da condição das mulheres na Grécia antiga do contexto econômico, social, político e cultural”, p.12, e “em segundo lugar, deixar de emitir qualquer tipo de juízo de valor preconcebido sobre o caráter ‘positivo’ ou ‘negativo’ da mulher. Não se trata aqui de saber se a mulher era mais livre, mais feliz, mais poderosa na Grécia antiga do que na atualidade, mas sim de valorizar o lugar que era o das mulheres num certo tipo de sociedade”, p.12.

*Goddesses, whores, wives, and slaves: women in Classical Antiquity* de Sarah B. Pomeroy. Na introdução desta obra a autora lembra o *ostracismo* ao qual a memória dos excluídos, seja pelo sexo ou pela classe, da vida política e intelectual de suas sociedades tem se submetido.<sup>28</sup> Com o objetivo de dar voz aos excluídos pelo sexo e motivada pela ausência de um livro abrangente - em língua inglesa - sobre o assunto 'mulher' na Antiguidade, ela irá escrever "uma história social das mulheres através dos séculos nos mundos Grego e Romano"<sup>29</sup> abrangendo um período de mais de 1500 anos. Período este que vai desde a Idade do Bronze passando pelo período Clássico até o mundo Helenístico no que se refere à Grécia; iniciando-se com a República e se estendendo à transição para o Império e o seu fim no mundo Romano. O trabalho de Pomeroy pode ser considerado como uma quebra de paradigmas, não só porque a partir dele houve uma proliferação de estudos examinando diversos aspectos das vidas e representações das mulheres no mundo antigo, como por romper - ao nosso ver - com a idéia das mulheres como uma categoria homogênea. Ao abordar o debate acerca da condição feminina na Atenas Clássica ela assenta que o tema tem sido mal colocado, e que o amplo leque de opiniões dos eruditos se deve a mulher ser tratada como uma massa indiferenciada. Afastando-se dessa perspectiva uniformizadora do *segundo sexo* a historiadora, rejeitando a ênfase tradicional da história antiga no estudo das classes governantes e, portanto das elites, busca "examinar a história de todas as mulheres, e evitar a ênfase nas classes mais elevadas e sua literatura."<sup>30</sup>

No entanto, "Após a fase inicial da necessidade de tornar visíveis as mulheres, vinculada a uma certa obsessão pela denúncia, que teria caracterizado uma primeira geração de pesquisadoras"<sup>31</sup> surge no final da década de 1970 tensões dentro do movimento feminista e da disciplina. Coloca-se o questionamento da idéia de uma identidade única entre as mulheres assim como desponta a necessidade de focar a complexidade da atuação feminina, abandonando as abordagens que as caracterizavam como vítimas ou rebeldes. Introduz-se então a 'diferença' como um problema a ser analisado, dando ênfase às múltiplas identidades das mulheres assim como abrindo espaço para a perspectiva relacional entre os sexos e a percepção da instituição cultural das distinções entre o masculino e o feminino. Emerge assim a necessidade de um

---

<sup>28</sup> POMEROY, S. B. *Op.cit.*, p.IX.

<sup>29</sup> POMEROY, S. B. *Op.cit.*, p.X.

<sup>30</sup> POMEROY, S. B. *Op.cit.*, p.XI.

<sup>31</sup> MATOS, M.I.S. *Op.cit.*, p.14.

“aprimoramento metodológico que permita recuperar os mecanismos das tramas de relações entre os sexos e as contribuições de cada qual ao processo histórico e ações presentes.”<sup>32</sup> Nascia, dessa forma, a ‘História de gênero’, que teria na noção de gênero o carro chefe de sua abordagem teórica.

Tal desdobramento da ‘História das Mulheres’ teria como foco principal o aspecto relacional das definições de homem e mulher, pois segundo Maria Izilda Santos de Matos, devido a

sua característica basicamente relacional, a categoria gênero procura destacar que a construção do feminino e masculino define-se um em função do outro, uma vez que se constituíram social, cultural e historicamente em um tempo, espaço e cultura determinados.<sup>33</sup>

Deste modo, a noção de gênero procede a uma desnaturalização das diferenças, não vendo as disparidades entre masculino e feminino como frutos de uma essência distinta, mas sim como resultantes de uma naturalização do arbitrário sem a qual “o uso da diferença, para fins discriminatórios, não alcança eficácia política.”<sup>34</sup> Portanto, a noção de gênero vem possibilitar o questionamento dos universalismos e do natural, nos permitindo indagar a *representação* que ao longo do tempo, e em particular na Grécia Antiga, fez-se do feminino como um ser frágil, dócil, passivo, enfim, inferior. Isto posto, iremos esboçar rapidamente como os estudos sobre as mulheres na Antiguidade se inserem dentro desta passagem da problemática da ‘História das Mulheres’ para a da ‘História do gênero’.

Seguindo a mudança dos questionamentos operada dentro da disciplina, as investigações sobre a mulher antiga transpuseram a preocupação inicial com a visibilidade e a constituição de uma identidade das mulheres na História da Antiguidade para o estudo da relação entre os sexos, e assim às divisões entre masculino e feminino nas práticas sociais e nos discursos, procurando enxergar a divisão sexual no mundo antigo e a forma como os espaços se organizavam em função dela.<sup>35</sup> Deste modo, colocavam-se novas indagações como; o questionamento da “utilização demasiado

---

<sup>32</sup> Ibid.

<sup>33</sup> MATOS, M.I.S. *Op.cit.*, pp.14-15.

<sup>34</sup> SAFFIOTI, Heleieth I.B. ‘Posfácio: Conceituando o Gênero.’ In: SAFFIOTI, H.I.B e Munõz-Vargas, N. *Mulher Brasileira é assim*. Brasília: UNICEF, Rosa dos Tempos, 1994, p.277.

<sup>35</sup> SCHMITT PANTEL, P. *Op.cit.*, p.593.

sistemática de pares de oposições para descrever a divisão entre os sexos<sup>36</sup> e da correspondência entre o discurso e as práticas sociais.

Dentre as séries de investigações suscitadas podemos citar como exemplo, o tema da organização dos espaços nas cidades segundo os sexos que levava a distinção entre um domínio público e um domínio privado. Em *A história das mulheres na história da antiguidade, hoje*, a historiadora Pauline Schmitt Pantel apresenta a visão de alguns estudiosos sobre o tema. Pantel lembra que ela mesma defendeu que esta investigação contribuiria para uma melhor compreensão da articulação dos papéis sexuais na cidade assim como para um exame do modelo que define o espaço doméstico como feminino e o público como masculino. Enquanto, Phyllis Culham propõe o estudo do uso do espaço público feito pelas mulheres e Beate Wagner mostra a impossibilidade de se identificar estritamente o domínio privado como feminino e o domínio público como masculino - opinião compartilhada por François Lissarrague - já que os espaços femininos e masculinos nas *pólis* estavam coligados e que o *oikos* não era só um espaço de mulheres. A historiadora pontua ainda que por detrás dessa questão da divisão sexual dos espaços delineia-se o debate antigo sobre a reclusão das mulheres.

No entanto, os estudos de gênero não se restringem unicamente ao feminino. Hoje há uma emergência, embora ainda tímida, de estudos sobre o masculino tanto no mundo antigo como no mundo contemporâneo, destacando-se com relação à Antiguidade os nomes de autores como L.Foxhall e J.Salmon que em parceria organizaram as obras *When Men Were Men: Masculinity, Power & Identity in Classical Antiquity* e *Thinking Men: Masculinity and its Self-Representation in the Classical Tradition*. Isto posto, tendo em vista tudo o que aqui foi exposto passaremos a situar como nossa pesquisa se insere dentro das abordagens propostas pela ‘História de gênero’.

Como visto, o conceito de gênero procede a uma desconstrução das diferenças - o que possibilita o questionamento dos papéis fixados e naturalizados pela sociedade - e promove o debate acerca da correspondência entre o discurso e as práticas sociais. O trabalho aqui empreendido tem por objetivo realizar uma análise sobre as mulheres pertencentes à elite da Atenas do V a.C.; as esposas dos cidadãos bem-nascidos. Neste estudo iremos empreender uma busca pela *desconstrução do discurso ideológico*

---

<sup>36</sup> Ibid.

*masculino predominante na documentação*<sup>37</sup>, discurso este que estabelece as virtudes a serem observadas pelas mulheres e demarca o papel e o lugar feminino dentro da sociedade Ateniense. Deste modo, propomos que o modelo de comportamento feminino idealizado, o modelo *mélissa*, não era plenamente vivenciado pelas mulheres bem-nascidas no seu cotidiano, ou seja, que as práticas sociais se distanciavam do discurso da documentação. Acreditamos assim que Ésquilo ao atribuir a algumas de suas personagens atitudes ‘transgressoras’ a este modelo, desejava discutir as falhas ao mesmo indicando que a conduta das mulheres bem-nascidas não se pautava sempre pelo mesmo. Portanto, supomos que se o teatro esquiliano colocava em cena mulheres que agiam em desacordo com o ideal de comportamento feminino é porque o mesmo era objeto de debate e preocupação na Atenas do Período Clássico. E, segundo Pierre Bourdieu, devido à *prática* nunca ser uma obediência cega às *regras (normas)* e estas só serem afirmadas *explicitamente* quando os indivíduos deixam de pautar suas ações por elas,<sup>38</sup> podemos supor que o fato do ideal de feminino ser tão insistentemente reafirmado pela documentação se deve ao mesmo não ser posto plenamente em *prática*.

## 2. Democracia e Feminino em Ésquilo

Ésquilo (525-456 a.C.), o dramaturgo cuja obra utilizamos como documentação textual, “testemunhou os principais fatos da história ateniense”.<sup>39</sup> Vivenciou o fim da tirania, a instauração da democracia através das reformas de Clístenes, as Guerras Médicas, a redução das atribuições do Areópago e os primeiros anos da ascensão política de Péricles. Suas obras inserem-se assim dentro deste contexto da *pólis* democrática e pode-se supor que haja alguma relação entre elas e o contexto histórico no qual estavam inseridas. Partindo desta perspectiva, o historiador Julián Gallego supõe que a trilogia *Oréstia* (458 a.C.) poderia estar ligada a reforma de Efiltes que em 462 a.C. retirou do Areópago seu poder político remanescente para limitá-lo a seus

---

<sup>37</sup> Ibid.

<sup>38</sup> BOURDIEU, Pierre. *Esboço de uma teoria da prática: precedidos de três estudos de etnologia cabila*. Oeiras: Celta Editora, 2002, p.197.

<sup>39</sup> DUARTE, Adriane da Silva. “Ésquilo, o mais premiado”. In: *Revista Biblioteca entre linhas*. Duetto editorial, São Paulo, (n.1), p.45, julho, 2008.

atributos judiciários. No entanto, apesar da possível relação de suas obras com o contexto histórico no qual viveu, não se sabe ao certo o posicionamento do dramaturgo com relação às transformações ocorridas na *pólis* democrática. Para Gallego, no que se refere à relação entre a obra esquiliana e a política ateniense, a questão não consiste em procurar saber se os textos trágicos traduzem as opções políticas do poeta ou fazem alusões a personagens ou acontecimentos concretos da história da comunidade *políade*, mas sim em olhar a produção dramática de Ésquilo como uma forma de pensamento político sobre a democracia ateniense.<sup>40</sup>

O discurso trágico permitia assim “desenvolver formas de pensamento diretamente ligadas a construção dos poderes políticos da *pólis* ateniense.”<sup>41</sup> Deste modo, a *pólis* mesma se constituía no objeto próprio da formação discursiva trágica.<sup>42</sup> Tal discurso - por intermédio da recorrência ao mito - colocava em cena o cotidiano, as angústias e os valores da Atenas democrática com o intuito de levar a sociedade *políade* a refletir sobre sua realidade. Logo, o herói trágico servia tanto de antítese como de metáfora do cidadão democrático. Ambos passam pela angústia de ter que tomar decisões. Porém, ao contrário do herói a tomada de decisões da comunidade ateniense não são práticas individuais (tirânicas), mas sim práticas democráticas coletivas. Pode-se afirmar, então, que a Atenas democrática se faz presente nas representações trágicas. A tragédia apresenta - como já dito - as angústias, os valores e os conflitos que tem sua emergência dentro do período histórico da *pólis* democrática. No entanto, embora esteja imersa na realidade social, a tragédia não é um reflexo desta. Ela não se compromete a narrar a *história* da sociedade na qual está inserida.

Por conseguinte, embora, se possa supor que haja alguma relação entre a produção esquiliana e seu contexto, não é possível estabelecer uma correspondência direta entre cada texto e os acontecimentos de sua época. Como Lucien Goldmann pontua

a repetição pelo escritor dos elementos de conteúdo da consciência coletiva, ou, muito simplesmente, do aspecto empírico imediato da realidade social que a cerca, quase nunca é sistemática nem geral, e apenas se encontra em certos pontos de sua obra.<sup>43</sup>

---

<sup>40</sup> GALLEGO, Julián. *La democracia em tiempos de tragédia: Asamblea ateniense y subjetividad política*. Buenos Aires: Miño y Dávila editores, 2003, p.399.

<sup>41</sup> GALLEGO, J. *Op. cit.*, p.394.

<sup>42</sup> GALLEGO, J. *Op. cit.*, p.398.

<sup>43</sup> GOLDMANN, Lucien. *Sociologia do Romance*. Paz e Terra, p.207.

Sendo o reflexo imediato da realidade na produção literária inversamente proporcional a força criadora do escritor.

Ésquilo não está, portanto, interessado nas relações entre os homens, mas sim na relação entre estes e os deuses. A temática central que perpassa toda a sua obra é a busca pela justiça divina, a busca por uma “*ordem justa e grandiosa do mundo*”.<sup>44</sup> Seus enredos não têm, portanto, o intuito de narrar fatos históricos, mas de ressaltar “o entrelaçamento de todo acontecer humano no divino” de modo que o destino do homem deva ser explicado em decorrência do veredito divino e da vontade humana. Devido a sua vaidade e arrogância o ser humano, embora guiado em seu cego proceder pelos deuses, recai em *hýbris* ao desenvolver suas ações. Em resposta a *hýbris* cometida, os deuses lhe enviam infortúnios que lhe permitirão expiar seus atos e alcançar o conhecimento necessário para reconhecer a eterna validade das leis divinas.

No entanto, embora a finalidade última de sua ‘arte’ não seja narrar acontecimentos históricos, sua obra enquanto discurso trágico faz “uma leitura do acontecimento da democracia e das práticas de decisão políticas postas em prática pelo *dêmos*.”<sup>45</sup> Ésquilo tem assim um lugar na construção do pensamento sobre o poder popular, “uma vez que induz a uma reflexão sobre a situação da *pólis* marcada pela irrupção do *dêmos* como sujeito de seu destino.”<sup>46</sup> Por conseguinte, nas *Eumênides* é a própria deusa da cidade (Athená) quem “por meio da fundação do Areópago, deposita o direito nas mãos dos homens, (...)”<sup>47</sup> Para Julián Gallego, o dramaturgo ao fazer da deusa a fundadora do tribunal poderia estar atribuindo um caráter sagrado ao conselho, o que poderia representar a impossibilidade de qualquer modificação de suas atribuições sem a ameaça de desencadear o despotismo e a anarquia. No entanto, “em outro plano da construção trágica parece se perceber que as funções com as que Athená o investe são estreitamente judiciais – em torno aos delitos de sangue – e não políticas como guardião das leis.”<sup>48</sup> Dentro desta perspectiva, a reforma empreendida por Efiltes não teria modificado as atribuições do Areópago conferidas pela deusa, já que estas se remeteriam apenas a função do conselho como tribunal. Todavia, não podemos tirar maiores conclusões a respeito da posição de Ésquilo frente a modificação das funções

---

<sup>44</sup> LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 2006, 4ª ed, p.138.

<sup>45</sup> GALLEGO, J. *Op. cit.*, p.394.

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> LESKY, A. *Op. cit.*, p.126.

<sup>48</sup> GALLEGO, J. *Op. cit.*, p.479.

do Areópago, apenas podemos fazer suposições. Contudo, a *Oréstia* permanece um testemunho de inquestionável validade quando se pensa nas conseqüências das reformas de Efiltes, sendo o conselho do Areópago o elemento que permite relacionar a situação histórica com o texto trágico.<sup>49</sup> Como C.M. Bowra observa, embora a maioria de suas obras tenha se dedicado a temas atemporais, sua produção está ligada ao mundo no qual vivia e é aplicável a ele.

Infelizmente o número de tragédias por ele compostas que chegou até nós é ínfimo se comparado com a vastidão de sua obra, cerca de 80 tragédias. A mais antiga das peças remanescentes é os *Persas* (472 a.C.), seguida pelas tragédias os *Sete contra Tebas* (467 a.C.), as *Suplicantes* (464 a.C.), e pela única trilogia sobrevivente; a *Oréstia* (458 a.C.). Quanto à última peça, *Prometeu acorrentado*, não há certeza quanto a sua datação correta. Todas estas obras apresentam valores, debates e práticas constitutivas da sociedade *políade*, assim como trazem reflexões sobre as práticas políticas da democracia ateniense.

A democracia que Clístenes havia fundado e que em seus anos estava sendo remodelada por Efiltes e Péricles suscitava numerosas questões. Ésquilo acha nestas questões a matéria de seus dramas e, portanto, capacita a sua época para refletir sobre si mesma de uma maneira adequada.<sup>50</sup>

Dentre as sete tragédias remanescentes, os *Persas* é a única que baseia o seu enredo em um acontecimento histórico: a derrota persa na batalha de Salamina (480 a.C.). A trama, que faz os próprios vencidos relatarem a sua desastrosa derrota frente à Atenas, opõe gregos (atenienses) e bárbaros (persas). No desenrolar do enredo vemos a *Hýbris* (desmedida) e a *Monarquia despótica* (tirania) ser remetida aos persas, enquanto a democracia (igualdade) é associada aos atenienses. Os *Sete contra Tebas*, a segunda na cronologia, é a última tragédia sobrevivente de uma trilogia que contava a maldição da linhagem de Laio. Os *Sete* terminava com o fim trágico da disputa sangrenta entre os irmãos Eteócles e Polinices pelo trono de Tebas. O tema central desta tragédia é a guerra, que apresenta igualmente a questão da morte na batalha tema recorrente na Atenas do V século que via como um valor os cidadãos se apresentarem corajosos diante da eminência da morte. Já as *Suplicantes*, a primeira peça da trilogia as

---

<sup>49</sup> GALLEGO, J. *Op. cit.*, p.462.

<sup>50</sup> BOWRA, C.M. *La Atenas de Péricles*. Madrid: Alianza Editorial, p.136.

*Danaides*, retrata a fuga das cinquenta filhas de Danao de seus pretendentes - os filhos de Egito - que querem unir-se a elas em matrimônio através do uso da força. As donzelas juntamente com seu pai fogem então para Argos, onde pedem proteção a cidade e a seus dirigentes. Após a deliberação na Assembléia o povo argivo resolve conceder-lhes asilo. O asilo, a ajuda aos oprimidos, se constituía em um dever da democracia sendo um tema vivo na sociedade *políade* daquele momento. Outra questão apresentada pela trilogia é a interrogação da verdadeira natureza do poder, questionamento que vemos resumido nas seguintes indagações de Froma Zeitlin:

O que é autoridade, aquela do homem sobre a mulher, do marido sobre a esposa, do chefe de Estado sobre seus cidadãos, da cidade sobre os estranhos e os metecos, dos deuses sobre os mortais? O *kratos* reside na lei, isto é, no acordo mútuo, doce persuasão, *peitho*? Ou reside na dominação, na força pura, violência bruta, *bia*?<sup>51</sup>

De todas as sete tragédias de Ésquilo que chegaram até nós, apenas *Prometeu acorrentado* permanece sem datação. Esta peça que alguns estudiosos julgam ser uma produção tardia do autor, narra o desentendimento entre Zeus e Prometeu por este ter roubado o fogo dos deuses e ter lhe dado aos homens. Irado Zeus castiga o titã prendendo-o a uma rocha do Cáucaso. Prometeu chama o rei dos deuses de tirano e ameaça não lhe revelar o segredo do qual depende a sua permanência no poder. O poder e o que custa lhe manter são o foco da tragédia. Embora não haja nenhuma alusão ao poder Imperial que Atenas exercia sobre seus aliados, C.M.Bowra acha possível estabelecer uma relação entre o tema central da peça e o drama vivido pela poderosa Atenas que tendo obtido o poder pela força vivia com medo de perdê-lo.

A última composição esquiliana a qual temos acesso é a *Oréstia*,<sup>52</sup> a única trilogia do dramaturgo que se preservou completa. Sua trama centra-se nos infortúnios que acometem a família real dos Átridas. Após o retorno vitorioso da guerra de Tróia o rei Agamêmnon é assassinado por sua esposa Clitemnestra que vinga através do assassinio a morte de sua filha Ifigênia. Orestes retorna então a terra natal com a missão de vingar o pai dando aos seus assassinos o mesmo fim cruel. Na última peça da trilogia (as *Eumênides*) o enredo se desenvolve em torno do debate acerca da condenação/absolvição de Orestes pelo crime cometido. Após o assassinato de

---

<sup>51</sup> ZEITLIN, Froma I. *Playing the other: gender and society in classical Greek literature*. University of Chicago: 1996, p.126.

<sup>52</sup> A *Oréstia* é composta pelas peças *Agamêmnon*, *Coéforas* e *Eumênides*.

Clitemnestra as fúrias vingadoras da mãe, as Erínias “deusas punidoras dos crimes cometidos por pessoas contra seus consangüíneos”,<sup>53</sup> perseguem o matricida. No entanto, Orestes está sob a proteção de Apolo que o aconselha a recorrer à deusa Athená como suplicante. A divindade institui então um tribunal, o Areópago, composto pelos melhores cidadãos de Atenas para deliberar acerca da questão. O conselho após a votação chega a um empate e a deusa Palas, segundo medida previamente estabelecida, vota pelo desempate a favor da absolvição de Orestes. O drama termina com o retorno do Átrida a Argos e a transformação das Erínias em Eumênides, divindades benfazejas.

Ao ser a única trilogia esquiliana que se conservou intacta ao longo do tempo a *Oréstia* merece uma atenção especial, pois - como se sabe - Ésquilo compunha suas obras na forma de trilogias de modo que o sentido completo do drama só era obtido com a encenação da última tragédia da tríade. Entretanto, seu valor não se esgota na preservação incólume de sua forma. A *Oréstia* se constitui em um importante instrumento de análise da sociedade ateniense do V século a.C. Seu tema governante consiste na justiça, ou melhor dizendo, na passagem de uma justiça centrada no *oikos* - estabelecida nas mãos dos familiares e das divindades arcaicas - para uma justiça centrada na *pólis* que visa não mais os interesses particulares, mas o bem da comunidade *poliade*. Por baixo deste tema, são abordadas outras questões e conceitos concernentes a *pólis* democrática como a concepção acerca do matrimônio e do feminino, a valorização da comunidade política masculina e a desvalorização da tirania. A trilogia contribui assim para a reflexão sobre os valores desta Atenas democrática e mais especificamente para o pensamento acerca das práticas políticas atinentes a ela. É devido a importância da *Oréstia* para a compreensão da sociedade ateniense do V séc. a.C. que a escolhemos como documentação textual. Pois ao tecer considerações acerca da democracia ateniense e do feminino, a trilogia se apresenta como um recurso de grande valor para o estudo por nós empreendido acerca da correspondência entre a prática e a idealização do feminino implementada na Atenas democrática.

Segundo alguns estudiosos, podemos ver - como dito anteriormente - a instituição do tribunal de justiça pela deusa Athená como uma referência as reformas de Efialtes que diminuíram os poderes do Areópago, último baluarte da democracia, e limitaram suas atribuições ao cuidado dos casos de homicídio. Como visto, ora podemos ver essa trama como uma demonstração da simpatia do poeta pelas mudanças

---

<sup>53</sup> BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário Mítico-Etimológico da Mitologia Grega*. Petrópolis: Editora vozes, 2000, p.352.

implementadas por Efiltes, ora como uma crítica a estas mesmas modificações. No entanto, a indagação atinente sob qual lado se inclinava a simpatia de Ésquilo não é imperiosa. O que se faz necessário é observar a *Oréstia* como um pensamento acerca da política da democracia ateniense. Com a absolvição de Orestes nas *Eumênides*, vemos a passagem de um pré-direito para o direito da *pólis*, centrado nas mãos dos cidadãos.<sup>54</sup> Antes da instituição do tribunal pela deusa imperava o direito arcaico exercido pelas famílias juntamente com o auxílio das divindades antigas. Contudo, com a decisão do tribunal a favor da liberação de Orestes de sua culpa um novo direito e uma nova forma de governo se institui. Até então a tirania havia imperado em Argos, seja sobre as mãos de Clitemnestra e Egisto que usurpam o poder por intermédio da associação entre adultério e violência, seja sobre as mãos de Agamêmnon que em suas ações cai recorrentemente em *hýbris*. Todavia, a tirania é ao longo da obra associada por excelência com o feminino, a antítese máxima do cidadão ateniense. Assim, na *Oréstia* vemos na interação do masculino e do feminino a construção da figura do tirano na Atenas democrática. O dramaturgo mostra o tirano e a mulher como fundidos um no outro com o objetivo de apontar aos cidadãos “os benefícios de uma política decidida coletivamente pela comunidade masculina.”<sup>55</sup> Para defender Orestes diante do tribunal, Apolo minimiza o papel feminino na procriação. Segundo o deus, a mulher era meramente o recipiente no qual se depositava a semente da vida sendo o pai o único parente verdadeiro da criança. Com este argumento Apolo isenta Orestes de culpa ao desvinculá-lo dos laços que o prendiam a sua mãe. O crime cometido pelo Átrida (matricídio) seria menor se comparado ao de sua mãe (o assassinio de seu esposo e rei). A deusa Palas igualmente se coloca do lado do masculino ao depositar seu voto em favor de Orestes:

Depositarei meu voto a favor de Orestes. Pois não tenho mãe que me gerou e me coloco ao lado do masculino (com exceção do matrimônio) com todo o meu coração. Estou inteiramente do lado do pai. Assim não darei mais valor a morte de uma mulher que matou o seu marido, o guardião da casa.<sup>56</sup>

---

<sup>54</sup> Em Atenas, no período de Sólon (VI a.C.), os cidadãos tiveram acesso à Dike e aos tribunais.

<sup>55</sup> GALLEGO, J. *Op. cit.*, p.450.

<sup>56</sup> ÉSKUULO. *Eumênides*, vv.735-739.

Pode-se observar então que o matrimônio está acima de qualquer laço de parentesco, se colocando mesmo sob qualquer outra lei. Diante dessa afirmação da primazia do casamento transparece uma concepção que o considera como um dos maiores pré-requisitos da vida ‘civilizada’ devido a sua importância em manter o corpo político.

Quem transgride essa lei, como o faz Clitemnestra, se encontrará em uma situação perniciosa; quem tratando de remediar um delito contra a lei matrimonial comete um crime, como o faz Orestes, poderá ser absolvido.<sup>57</sup>

A absolvição de Orestes afirma esta preponderância dando fim ao poder da mulher (tirania) e instaurando o regime democrático (masculino) ao depositar o direito nas mãos do *Dêmos*. Portanto, ao caracterizar o governo de Clitemnestra e Egisto (Homem feminizado) como uma tirania, Ésquilo “permite a cidade democrática refletir sobre sua própria condição” através da visualização de seus opostos extremos, a tirania e o feminino.

Quanto a este é curioso observar que embora a sociedade ateniense do V a.C. lhe relegasse a um papel passivo e subalterno, a sua predominância no teatro diverge do silêncio destinado as mulheres na vida social e política da *pólis*. Tal discrepância pode ser explicada ao se observar “que no teatro Grego, (...) o eu que está realmente em jogo está para ser identificado com o homem, enquanto a mulher é atribuído o papel do outro radical.”<sup>58</sup> A mulher desempenha assim, segundo Froma Zeitlin, o papel de catalisadora do masculino ao atuar como antimodelo - como agente que conduz ou retira os homens da ruína - ou ainda ao ampliar o masculino levando o ator e os espectadores a entrarem em contato com emoções freqüentemente banidas de seu universo como o medo e a piedade. Portanto,

Mesmo quando os personagens femininos lutam com os conflitos gerados pelas particularidades de sua posição social subordinada, suas demandas por identidade e auto-estima são ainda concebidas principalmente como um meio de explorar o projeto masculino de individualidade no mundo mais amplo. (...) *funcionalmente* as mulheres nunca são um fim nelas mesmas, e nada muda para elas uma vez que tenham vivido seu drama em cena.<sup>59</sup>

---

<sup>57</sup> GALLEGO, J. *Op. cit.*, p.403.

<sup>58</sup> ZEITLIN, F. *Op. cit.*, p.345.

<sup>59</sup> ZEITLIN, F. *Op. cit.*, p.347.

Segundo Helene Foley, devido à posição marginal que as mulheres ocupam as questões concernentes a identidade masculina, assim como os conflitos, são comumente explorados na tragédia por meio delas.<sup>60</sup> A mulher ao ser representada em cena tem assim como uma de suas funções, o papel de reforçar a identidade masculina, pois ao ser o ‘outro’ radical sua imagem reflete o contrário do que o cidadão deveria ser. Deste modo, as suas transgressões e as constantes inversões de papéis que se dão nas representações teatrais podem ser pensadas como uma forma de reforçar a diferença sexual.<sup>61</sup>

O teatro como espaço onde os valores sociais eram discutidos, reafirmados e transmitidos mostrava a *pólis* o que estava em conflito com seus ideais e, por conseguinte, o que devia excluir ou reprimir. Desta forma, as inversões de papéis e as transgressões recorrentes nas dramatizações “evidenciam o que a sociedade dos homens não desejava para si.”<sup>62</sup> Segundo Severina Ramos, entende-se assim o porquê da tragédia representar freqüentemente o poder e a fúria das mulheres no âmbito doméstico. A ação das personagens femininas no teatro pode assim ser encarada não apenas como um instrumento que ao causar estranhamento levava o público masculino a reforçar sua identidade, mas também como uma demonstração do temor que a ameaça do poder das mulheres causava. Tal ameaça requeria “o reforço das normas masculinas e estratégias previsíveis de conter modos de auto-afirmação feminina, que muito ameaçam as demandas pela condução ordenada e racional (leia-se, masculina) da sociedade.”<sup>63</sup> Conseqüentemente, em seu desfecho a tragédia freqüentemente reafirma a estrutura de autoridade masculina. Entretanto, como Zeitlin assevera, os esforços dos homens para subordinar o papel, a função e a influência da mulher são apenas

---

<sup>60</sup> FOLEY, Helene. *Female acts in Greek tragedy*. New Jersey: Princeton University Press, 2003, p.4.

<sup>61</sup> Se tomarmos a perspectiva de Froma Zeitlin, a predominância do feminino no teatro pode ser observada até mesmo em seus elementos estruturais. A autora propõe quatro elementos principais como traços indispensáveis da experiência teatral: o corpo, o espaço teatral, o enredo e a mimesis. Todos estes elementos encontrariam no feminino o seu referente cultural mais radical. Ver (ZEITLIN, 1996, pp.349-363).

<sup>62</sup> RAMOS, S.O. “Teatro e o Feminino na Atenas Clássica.” In: *Gaia - Revista Eletrônica de História Antiga*, 2001 - <www.gaialiah.kit.net>, p.9.

<sup>63</sup> ZEITLIN, F. *Op. cit.*, p.5.

parcialmente bem sucedidos.<sup>64</sup> O que nos permite pensar que a dramatização de mulheres transgressoras ao ideal feminino adotado pela sociedade ateniense poderia indicar que no seu cotidiano as mulheres, ainda que não pudessem se desvincular totalmente dos costumes e da tradição de sua época, cometiam desvios ao referido ideal.

Os dramaturgos Ésquilo, Eurípides e Sófocles apresentam em suas encenações mulheres que transgridem o modelo ideal de feminino criado pela sociedade ateniense. Obras como *As Traquínicas* de Sófocles, *Medéia* e *Hipólito* de Eurípides, e a *Oréstia* de Ésquilo, mostram mulheres que não só infringem o comportamento desejável a uma mulher bem-nascida como assumem muitas vezes posturas masculinas. Na tragédia *Traquínicas* de Sófocles, o tema centra-se na “vontade humana, convertida em seu contrário por obra daquela disposição impenetrável à inteligência humana”.<sup>65</sup> Dejanira, mulher de Hércules, tomada pelo ciúme e pelo medo de perder o amor de seu esposo para outra mulher lhe dá um manto embebido num filtro que, segundo Nesso, teria o poder de reavivar o amor dele por ela. No entanto, Dejanira havia sido ludibriada pelo centauro. A poção com a qual ela encharcou o *péplos* era na realidade um líquido mortífero. Ao descobrir que ela havia levado, mesmo que inconscientemente, seu amado à morte Dejanira se suicida. A personagem pode então ser considerada como uma mulher transgressora, pois ainda que motivada pelo amor ao cônjuge não aceita passivamente o seu desejo de contrair laços matrimoniais com uma segunda esposa e utiliza de ardis para conseguir mantê-lo ao seu lado. Nas peças *Hipólito* e *Medéia* de Eurípides - dramaturgo que segundo Maria Regina Cândido personificou “mulheres adúlteras, assassinas e dissimuladas, como seres ativos, atuando em espaços de domínio exclusivo dos homens”<sup>66</sup> - as personagens Fedra e Medéia assim como Dejanira acabam ocasionando com seus delitos a desestruturação de suas famílias. Fedra motivada pelo amor incontrolável que sentia por seu enteado se mata diante da impossibilidade de ver consumado seu desejo. Contudo, antes de morrer deixa escrito uma mensagem a Teseu acusando Hipólito de tê-lo traído e de ser o causador da morte de sua esposa. Em *Medéia*, a personagem homônima ao título da tragédia é apresentada como uma mulher de atitudes masculinas, atuando com iniciativa, inteligência e coragem. A protagonista se envolve numa série de crimes e transgressões “em nome do

---

<sup>64</sup> ZEITLIN, F. *Op. cit.*, p.8.

<sup>65</sup> LESKY, A. *Op. cit.*, pp.158-159.

<sup>66</sup> CANDIDO, Maria Regina. *Medéia, Mito e Magia: a imagem através do tempo*. Rio de Janeiro: NEA/UERJ. Fábrica do Livro, 2006/2007, p.10.

amor que sentia por Jasão”.<sup>67</sup> Trai seu pai ao ajudar o herói a roubar o Velocino de Ouro, na fuga para Corinto com o amante mata e esquarteja o corpo de seu irmão Absirto jogando os pedaços ao mar para atrasar a perseguição paterna, abandonada por seu cônjuge assassina sua noiva e seu futuro sogro assim como esgorja seus próprios filhos numa vingança cruel contra o homem que a abandonou. Neste desfile de mulheres assassinas ou que ocasionam a ruína dos homens nos deparamos ainda com a Clitemnestra e as *Suplicantes* de Ésquilo (sobre as quais discorreremos a seguir) e com a *Hécuba* de Eurípides (rainha Troiana e mãe, que sob a nova condição de cativa lança-se numa vingança sangrenta ao ter os dois filhos assassinados), mulheres que estão prontas “a matar os homens em retribuição a violência corporal exercida contra elas ou contra os seus.”<sup>68</sup> Destarte, Ésquilo não foi o único a apresentar em suas encenações dramáticas mulheres que ultrapassaram os limites do permitido ao feminino pela comunidade *políade*.

No entanto, segundo Froma Zeitlin,

Para Ésquilo, a civilização é o último produto do conflito entre forças opostas, obtida (...) através de uma hierarquização de valores. A solução, portanto, coloca Olímpianos sobre ctônicos no nível divino, Gregos sobre bárbaros no nível cultural, e homens sobre mulheres no nível social. Mas o conflito homem-mulher subordina os outros dois (...).<sup>69</sup>

A polarização homem-mulher pode-ser vista assim como um importante fio condutor de duas de suas obras, as *Danaides* e a *Oréstia*, servindo para abordar não só o lugar do feminino e do masculino na sociedade ateniense do V a.C., mas também para explorar, através dessa bipolarização, uma série de questões problemáticas.

De todas as peças esquilianas remanescentes, a *Oréstia* e as *Danaides* se constituem nas tragédias cujos personagens femininos, assim como o conflito masculino-feminino ganham mais destaque. O conflito entre os sexos é o tema governante das duas trilogias, que mostram mulheres que se rebelam contra a instituição do casamento e, por conseguinte contra a autoridade masculina. Na *Oréstia*, Clitemnestra assassina seu esposo Agamêmnon numa clara retaliação ao assassinio de sua filha Ifigênia, nas *Danaides* (trilogia a qual apenas a primeira peça, as *Suplicantes*,

---

<sup>67</sup> CANDIDO, M. *Op. cit.*, p.21.

<sup>68</sup> ZEITLIN, F. *Op. cit.*, p.12.

<sup>69</sup> ZEITLIN, F. *Op. cit.*, p.87.

chegou intacta até nos) as filhas de Danao, obrigadas a se casarem contra seu desejo matam seus noivos na noite de núpcias sob a injunção de seu pai.<sup>70</sup> A rejeição dos vínculos matrimoniais leva assim, em cada caso, a matança dos maridos e a uma sobrevalorização dos laços primários de parentesco sob os laços implicados com o matrimônio. Deste modo, o fim de ambas as trilogias “é a completa aceitação da mulher do laço marital como necessário, natural e justo.”<sup>71</sup> No entanto, porque a *Oréstia* sobreviveu na sua forma completa “e desfruta de um prestígio inquestionável no estudo da Atenas do quinto século, ela tem monopolizado o debate acerca das questões do masculino e do feminino no teatro de Ésquilo.” Devido a isto, e ao fato do dramaturgo representar a maioria das personagens femininas da trilogia como transgressoras ao modelo ideal de comportamento feminino criado pela *pólis* ateniense do V sec. a.C., nós adotamos a *Oréstia* como documentação textual.

As personagens com voz ativa na referida trilogia agem, traem, decidem e questionam. Clitemnestra, a ‘*du/sqeov guna/*’ [ímpia mulher (*Co.v.44*)], trai seu esposo ao se associar a Egisto numa união licenciosa, assassina Agamêmnon [‘*cunaiti/a fo/nou*’, co-autora do massacre (*Ag.v.1116*)] e usurpa o poder estabelecendo juntamente com seu amante um governo tirânico em Argos, ‘*kelaino/frwn (...)* mh/thr’ [mãe de coração negro, (*Eum. v.459*)], ‘*patroktonousa*’ [matadora do pai, parricida (*Co.v.909*)], ao matar Agamêmnon deixa seus filhos órfãos. Cassandra, a profetisa [‘*profh/tav*’, profeta (*Ag. v.1099*)] que enganou o deus Apolo [‘*Loci/an e0yeusa/mhn*’, ‘enganei Lóxias’ (*Ag. v.1208*)] é capturada e trazida a Argos pelo rei argivo como um espólio da guerra de Tróia. De princesa troiana ela se torna concubina [‘*koino/lektrov*’, concubina (*Ag. v.1441*); ‘*filh/twr*’, amante (*Ag.v.1446*)] de Agamêmnon, e morrerá juntamente com ele sob as mãos de Clitemnestra. Sua morte pode ser vista como uma resposta a *hýbris* cometida ao ludibriar o deus que havia lhe concedido o dom da adivinhação. Electra, a princesa argiva que apesar de ser “tratada como escrava” [‘*a0nti/doulov*’, (*Co. v.135*)] por sua mãe a desobedece ao fazer libações não para apaziguar o morto, mas para pedir-lhe auxílio na vingança contra seus assassinos. O

---

<sup>70</sup> Através de fragmentos podemos supor que na última peça da referida trilogia os filhos de Egisto foram assassinados por suas jovens esposas.

<sup>71</sup> ZEITLIN, F. *Op. cit.*, p.91.

carinho que devia nutrir pela mãe se converte em ódio, “e o meu carinho à mãe para ti (Orestes) pende, e ela com toda justiça *odeio (eoxqai/retai)*” (Co. vv.240-241).

Na *Oréstia* “Cada assunto, cada ação origina-se do feminino, assim ele serve como o catalisador dos eventos mesmo quando ele é o principal objeto de investigação.”

<sup>72</sup> Tanto é assim que na trilogia a base para fundar um tribunal em Atenas é o impasse jurídico criado quando Orestes mata sua mãe para vingar a morte do pai. Por trás desta questão se coloca o embate entre o feminino e o masculino, que termina com a criação do Areópago e a conseqüente instauração do regime democrático e o fim da tirania. Neste confronto o masculino surge como o grande vitorioso, estando associado com a democracia enquanto o feminino (sob a figura de Clitemnestra) aparece ligado ao governo tirânico. O feminino é assim ao longo da trilogia, e principalmente na peça *Eumênides*, associado com o ‘arcaico’, ‘primitivo’ e ‘regressivo’, enquanto o masculino está ligado ao ‘matrimônio’, a ‘sociedade’, e ao ‘progresso’. Tais associações são percebidas na figura das Erínias, as fúrias vingativas de Clitemnestra que defendem sob a forma do direito da mãe a velha justiça, e na dos deuses olímpicos Apolo e Athená que defendem o direito do pai, a nova justiça. Deste modo, a evolução social é colocada ao longo da peça “como um movimento do domínio feminino para o domínio masculino, ou, como se costuma dizer do ‘matriarcado’ para o ‘patriarcado’.” <sup>73</sup> A diminuição do poder gerativo feminino por Apolo mina a fonte de poder da mulher, e institui o matrimônio como o mais importante de todos os laços de parentesco, julgando o crime cometido por Clitemnestra (*marrícídio*) como mais grave do que o perpetrado por Orestes (*matricídio*). A negação da primazia da mulher na procriação e do conseqüente poder feminino é concretizada pela absolvição de Orestes pelo tribunal, instituindo o domínio do feminino pelo masculino. A trilogia insere-se assim na tradição misógina do pensamento Grego que “relaciona o domínio do feminino às mais elevadas metas sociais”, <sup>74</sup> domínio este que se torna de grande importância para a *pólis* democrática ateniense que para sua constituição necessita da integridade e da preservação do *oîkos*.

Porquanto, nossa escolha pela *Oréstia* se pautou na relação entre a obra trágica e as práticas democráticas. A trilogia se refere a instituição do Areópago como tribunal de sangue o que pode ser interpretado como uma provável menção a redução dos seus poderes por Efialtes (462 a.C.), medida esta que representou uma grande conquista para

---

<sup>72</sup> ZEITLIN, F. *Op. cit.*, p.87.

<sup>73</sup> ZEITLIN, F. *Op. cit.*, p.89.

<sup>74</sup> ZEITLIN, F. *Op. cit.*, p.88.

o fortalecimento da democracia ateniense. Juntamente com a importância da trilogia para a análise do contexto político da Atenas do V a.C., nossa seleção da *Oréstia* como documentação se deve igualmente a ela representar em quase todas as suas personagens femininas mulheres transgressoras a ordem masculina. Através destas personagens a trilogia nos mostra o temor que o feminino despertava na sociedade ateniense e a ameaça constante que seu poder representava.

### **3. Um breve debate acerca da condição da Mulher bem-nascida na Atenas Clássica**

#### **3.a. A vida da Mulher Ateniense**

No Período Clássico o principal valor de uma mulher era sua capacidade de gerar crianças, o que fazia da maternidade e conseqüentemente do casamento “os objetivos mais importantes de toda cidadã.”<sup>75</sup> Deste modo, a educação da menina ateniense estava completamente direcionada a lhe preparar para o desempenho do papel mais importante de sua vida; o de esposa e mãe de cidadãos. Enquanto seus irmãos por volta dos seis anos começavam a ter lições com pedagogos, as meninas ficavam em casa recebendo de suas mães instruções relativas ao serviço doméstico. Ao ajudarem as mulheres da casa com suas tarefas elas aprendiam a cozinhar, limpar, tecer e a cuidar das crianças mais jovens. Embora algumas mulheres pareçam ter sido alfabetizadas<sup>76</sup> e meninas da elite possam ter sido iniciadas na arte da dança e da música, a educação feminina se constituiu principalmente da aprendizagem destes afazeres ligados a esfera doméstica. A jovem adquiria assim as habilidades necessárias para o desempenho de sua futura função de esposa e administradora do *oïkos*. Entretanto, a educação feminina não se constituía apenas da aprendizagem dos trabalhos manuais a serem executados no dia a dia pelas mulheres da família, mas também na apreensão de qualidades próprias da mulher abelha;<sup>77</sup> tais como sobriedade, silêncio e submissão.

---

<sup>75</sup> POMEROY, S.B. *Op.cit.*, p.62.

<sup>76</sup> BLUNDELL, S. *Op. cit.*, p.132.

<sup>77</sup> Tipo ideal do feminino.

Tanto meninas quanto meninos ao atingirem a puberdade eram considerados preparados para o início da atividade sexual.<sup>78</sup> As meninas casavam cedo, entre 15 e 18 anos.<sup>79</sup> O casamento precoce era justificado com base na crença de que as mulheres eram lascivas e pouco hábeis em conter seus impulsos sexuais, o que - juntamente com a necessidade de que se cassassem virgens - tornava iminente a sua realização. A jovem passava assim de forma abrupta da infância ao mundo da sexualidade adulta. Não é de se estranhar, portanto, que o casamento seja não só traumático, mas também “o choque mais brutal na vida de uma mulher grega.”<sup>80</sup> Ao contrário de seu irmão que, segundo Pierre Brulé, ao sair da infância atravessa uma espécie de adolescência prolongada para se acostumar a existência masculina, a menina deixa seus brinquedos para logo em seguida assumir - como mãe e esposa - o seu lugar na vida adulta.

A educação da menina estava assim voltada a lhe preparar para o destino de toda mulher cidadã<sup>81</sup>, o casamento. Embora ele não trouxesse nenhuma alteração no seu status legal ou político; simbolicamente, socialmente e emocionalmente ele era a transição mais importante pela qual ela iria passar.<sup>82</sup> Em Atenas, o casamento não consistia unicamente num simples evento legal, mas em um processo envolvendo certo número de ações e eventos.<sup>83</sup> “Além do *engue*,<sup>84</sup> a celebração do casamento (*gamos*), coabitação (*sunoikein*), e a produção de crianças podem ter sido considerados como

---

<sup>78</sup> No entanto, casamentos com meninas impúberes parecem ter ocorrido na Grécia Antiga.

<sup>79</sup> BRESSON, A. *L'Économie de La Grèce des Cités I: les Structures et la Production*. Paris: Armand Colin, 2008, p.56.

<sup>80</sup> Ibid.

<sup>81</sup> Entendemos aqui como cidadãs todas aquelas mulheres filhas e esposas de cidadãos atenienses, estando, portanto, excluídas dessa categoria as escravas, estrangeiras, concubinas e prostitutas. Como pontua Claude Mossé, devemos empregar com prudência o termo cidadã. Sue Blundell chama atenção para o fato de que “As mulheres Atenienses não eram consideradas como *politai* – uma palavra que é normalmente traduzida como ‘cidadãos’, mas que mais especificamente significa cidadãos com todos os direitos políticos, que eram sempre homens. Ao invés disso, a palavra *astai* era aplicada as mulheres, e pode ser tomada como se referindo a posse de direitos civis por elas (...) para as mulheres Atenienses ‘cidadania’ significa apenas que elas tinham uma parte na ordem religiosa, legal e econômica da comunidade Ateniense.” (BLUNDELL, 1995, p.128)

<sup>82</sup> BLUNDELL, S. *Op.cit.*, p.128.

<sup>83</sup> Segundo Sarah Pomeroy a escolha do noivo por parte do tutor da jovem, assim como a da noiva pelo futuro esposo levava em consideração razões políticas e econômicas. A historiadora Sue Blundell, ao se referir à instituição do casamento na Idade Clássica, afirma igualmente que a riqueza era certamente um fator a ser levado em consideração por ambas as partes (ao menos pelas famílias socialmente favorecidas). Contudo, com relação às alianças políticas ela diz haver dúvidas quanto ao seu papel na escolha dos cônjuges. Mas, baseando-se nos argumentos de S.C.Humphreys, expõe que o casamento parece ter sido mais uma forma de as consolidar do que de estabelecê-las.

<sup>84</sup> Contrato verbal estabelecido entre o pai da noiva e o noivo. (BLUNDELL, S. *Op.cit.*, p.122.)

<sup>85</sup> BLUNDELL, S. *Op.cit.*, p.122.

<sup>86</sup> Ibid.

indicadores da existência de um casamento.”<sup>85</sup> Contudo, dentre todo este conjunto de ações que tornavam um casamento autêntico, a produção de crianças - e mais especificamente o nascimento de um filho do sexo masculino - era sem dúvida a mais importante.<sup>86</sup> Isto se verifica devido ao objetivo principal do casamento ser “a procriação de filhos legítimos destinados a herdar os bens paternos”<sup>87</sup> e os direitos cívicos, o que garantia não só a sobrevivência do *oïkos* como a estabilidade da *pólis* democrática. O casamento tornava-se assim um dos alicerces da legitimidade cívica e a instituição sobre a qual se fundava a reprodução da sociedade.

Desta forma, o casamento pode ser tomado como a associação entre um homem e uma mulher cuja finalidade repousa na geração e criação de filhos, mas que tem também por fim a boa administração e o desenvolvimento da casa de tal forma que os bens transmitidos aos herdeiros, por ocasião da morte do *kýrios*, estejam não só conservados como também tenham crescido em volume.<sup>88</sup> O marido cuida de alimentar e proteger sua esposa assim como de acumular bens para seus filhos, e a mulher garante “a transmissão do patrimônio graças à procriação de filhos legítimos e a conservação desse graças a uma boa gestão dos assuntos domésticos.”<sup>89</sup> Deste esboço pode-se então concluir o duplo papel da *gyné*, como reprodutora e administradora do *oïkos*. No entanto, como já dito anteriormente, era a maternidade o principal objetivo de toda mulher cidadã e as relações sexuais mantidas por ela tinham unicamente a finalidade de satisfazer tal propósito. As relações matrimoniais tinham assim um intuito estritamente utilitário, “o prazer que duas pessoas sentem ao ‘dormirem juntas’ e a sua atração pessoal não tinham nenhum valor.”<sup>90</sup> Os homens casavam-se não para satisfazer seus desejos, mas para criar uma família.<sup>91</sup> Com relação ao sexo às mulheres casadas se viam

---

<sup>87</sup> Tanto é assim que o motivo mais recorrente para o divórcio era a falta de filhos.

<sup>88</sup> Contudo, o casamento também tem outros propósitos com relação à filiação. Ter filhos era uma forma de garantir o amparo na velhice.

<sup>89</sup> MOSSÉ, Cl. *Op.cit.*, p.89.

<sup>90</sup> BRULÉ, P. *Op.cit.*, p.193.

<sup>91</sup> Os impulsos masculinos poderiam ser saciados por meio de um amplo leque de relações sexuais extraconjugais autorizadas a eles pela sociedade. O orador do discurso *Contra Neera* nos permite entrever alguns destes relacionamentos, assim como o fim unicamente reprodutivo do sexo praticado com as esposas: “Nós temos cortesãs (*hetaerae*) para o prazer, concubinas para cuidar de nossas

limitadas ao desempenho de seu papel biológico. Participando dele unicamente para o cumprimento do objetivo reprodutivo, à esposa estava inibida qualquer demonstração de apreciação do ato sexual. Tal postura - associada às formas comumente assumidas pelo coito<sup>92</sup> - era indicativa não só de seu papel subordinado nas relações sexuais, como também indicativa de seu status social. Assim, do mesmo modo que desempenhavam um papel passivo nas relações sexuais, as mulheres também não tinham direitos políticos e sua existência estava sempre relacionada ao seu *kýrios*. Elas eram sempre filhas, esposas, mães ou irmãs de um cidadão, e era com relação a ele que lhes designavam.

Todavia, voltemos ao objetivo principal do casamento e do intercuro sexual de toda mulher cidadã: a produção de filhos legítimos para o *oîkos* e de cidadãos-soldados para a comunidade *políade*. A função da esposa como geratriz consistia principalmente em produzir filhos do sexo masculino, pois era através deles que se garantia - por meio da herança - a transmissão das terras e a sobrevivência do *oîkos*. No entanto, devido a herança ter de ser dividida em partes iguais entre todos os herdeiros, ter mais de um filho levava a fragmentação do *oîkos* e a possível mudança - em apenas uma geração - do status sociopolítico e do papel no exército dos membros de uma família. “Os progenitores masculinos sabem disso e procuram soluções para esse problema”<sup>93</sup>, o que pode indicar o uso de métodos de controle de natalidade na Atenas Clássica. “O cenário mais provável consiste em imaginar que os esposos concordavam em levar a cabo uma estratégia de limitação da natalidade e que era a mulher que estava encarregada de cuidar de aplicá-la.”<sup>94</sup> Parece assim que a responsabilidade das práticas contraceptivas repousava sobre as mulheres. Dentre os métodos utilizados podemos citar o sexo oral e anal, além de uma extensa lista de procedimentos anticoncepcionais e meios abortivos. Entretanto, além das técnicas contraceptivas e do aborto, havia ainda um último recurso: a exposição ou abandono de crianças. Quanto ao abandono de filhos legítimos saudáveis, embora possa ter ocorrido, não se tem certeza se esta foi uma prática recorrente na Atenas Clássica (neste caso era o *kýrios* da criança que decidia pela prática). Contudo, eram os bebês com defeitos físicos ou mentais, ou frutos de amores

---

necessidades corporais cotidianas, e esposas para gerar crianças legítimas para nós e ser as guardiãs leais de nossas casas” (Demóstenes. 59, 122).

<sup>92</sup> Embora o casamento visasse a fins reprodutivos o coito anal parece ter sido uma prática freqüente entre os casais.

<sup>93</sup> BRULÉ, P. *Op.cit.*, p.202.

<sup>94</sup> BRULÉ, P. *Op.cit.*, pp.203-204.

proibidos, sobre os quais incidia mais freqüentemente esta prática (nestes casos parecem ter sido as próprias mulheres que tomavam a resolução). No que se refere às crianças saudáveis e mais especificamente as meninas, embora um pai possa ter ficado freqüentemente feliz com o nascimento de uma filha após ter lhe nascido o tão esperado filho homem, elas parecem ter sido menos valorizadas e desejadas do que a prole masculina. Tal fato pode estar diretamente relacionado aos custos do dote, que no século V a.C. consistia na riqueza que o pai fornecia a noiva por ocasião de seu casamento e o qual ele estava moralmente comprometido a lhe assegurar, assim como ao fato da filha mulher não herdar suas propriedades. No entanto, uma filha poderia indiretamente servir como garantia de transmissão dos bens imóveis do *oïkos* paterno. Impedida de possuir terras, se ela fosse uma *epikleros* (sendo a posse de propriedade feminina restrita, em condições normais, ao dote ou aos presentes ganhos) poderia se tornar uma proprietária indiretamente através da herança que transmitiria a seus filhos e que garantiria a continuação da casa paterna.<sup>95</sup> Destarte, a instituição do *epiklerato* reforça ainda mais a ansiedade concernente ao comportamento sexual feminino. Como qualquer mulher poderia vir a se tornar uma *epikleros*<sup>96</sup> a ansiedade relativa à sua castidade e assim a legitimidade de seus filhos não acometia unicamente seu esposo e o estado, mas também a extensão da parentela paterna.

Portanto, o adultério na Atenas Clássica era visto não apenas como um ato privado que se caracterizava em uma ação de infidelidade conjugal. Ele era acima de tudo um crime, um feito que manchava não só a casa como também a esfera pública<sup>97</sup> e, que se caracterizava majoritariamente como um ato de traição esponsal cometido pela mulher. Em contrapartida, um homem grego casado estava livre para ter relações extraconjugais. Poderia saciar seus desejos nos braços de uma *hetaira* ou ao dispor do corpo de uma escrava. Teria ainda não só o campo das relações heterossexuais para extravasar seus impulsos, como também o amor entre os homens consumado por ocasião dos banquetes masculinos, *symposia*. Deste modo, as ligações extraconjugais que um homem viesse a ter não o caracterizavam como adúltero.

---

<sup>95</sup> A instituição do *epiklerato* tinha o objetivo de assegurar um homem sem filhos e com filha a transmissão de suas propriedades e a perpetuação de seu *oïkos* através dos netos que esta lhe desse.

<sup>96</sup> Se um homem sem herdeiros e sem filhas poderia adotar um filho para assim garantir a sobrevivência de sua casa, ele provavelmente escolheria para adoção um parente; filho de uma irmã ou outra mulher da família.

<sup>97</sup> “Desde o momento em que o casamento entre cidadãos atenienses teria por objetivo a obtenção de filhos legítimos, o adultério era um delito público já que dele podia resultar a introdução de um filho ilegítimo no casamento – e possivelmente a descendência de pessoas não cidadãs – na casa do marido, nos cultos do grupo familiar e nos papéis dos cidadãos de Atenas.” (POMEROY, 1976, p.86)

Os Gregos do quinto século não consideravam o sexo fora do casamento algo inconcebível, e eles eram receptivos a uma ideologia que faria disto uma ‘*improving*’ atividade. A baixa posição a qual tinham relegado as mulheres tornou difícil imaginar o aperfeiçoamento moral como advindo de relações sexuais com este ser mentalmente inferior e sensualmente sobrecarregado.<sup>98</sup>

Era o amor entre os homens, os *homoioi*, o único amor sexual com uma função moral. As relações íntimas com mulheres objetivavam apenas o deleite do corpo<sup>99</sup> ou a reprodução, finalidade à qual as relações sexuais com a esposa estavam submetidas. Assim sendo, sob o homem ateniense não existia nenhum impedimento quanto à cópula fora do casamento. Contudo, no que se refere às relações com cidadãs atenienses ele estava limitado a sua própria esposa. Um ateniense era, portanto, considerado adúltero unicamente quando houvesse tido relações sexuais “com a esposa, mãe, viúva, filha não casada, irmã ou com a concubina de outro Ateniense”,<sup>100</sup> pois ao assim proceder ele lesava a outro cidadão.<sup>101</sup>

A punição do adúltero era indicativa da gravidade do ato. Qualquer cidadão que pegasse *in flagrante* outro homem tendo relações com uma mulher ateniense sobre sua tutela tinha o direito de matá-lo no local. Entretanto, parece que no Período Clássico poucos homens se animaram a recorrer a uma medida tão extrema.<sup>102</sup> O cidadão lesado apelava mais usualmente a uma compensação financeira ou aos tribunais. Alternativamente ele poderia ainda infligir o infrator a humilhação pública. No entanto, as penalidades aplicadas sobre a mulher adúltera eram mais severas e tinham um efeito devastador sobre sua vida.<sup>103</sup> Uma mulher infiel colocava em dúvida a descendência de seu esposo, mesmo se o casal ainda não tivesse filhos, já que nada poderia garantir que a mesma não viria a cair novamente em adultério e fazer o fruto de um amor proibido passar como filho legítimo. O marido de uma mulher adúltera, estava assim legalmente obrigado a dela se divorciar<sup>104</sup> sob a pena da perda de seus direitos cívicos. A mulher

---

<sup>98</sup> GARRISON, Daniel H. *Sexual Culture in Ancient Greece*. University of Oklahoma Press: Norman, 2000, pp.155 -156.

<sup>99</sup> Neste caso as mulheres seriam prostitutas, escravas ou concubinas.

<sup>100</sup> BLUNDELL, S. *Op.cit.*, p.125.

<sup>101</sup> MOSSÉ, Cl. *Op.cit.*, p.57.

<sup>102</sup> O que era indicativo de que na Atenas Clássica se tornava cada vez mais difícil a um indivíduo fazer justiça com suas próprias mãos.

<sup>103</sup> Se considerarmos que a pena máxima aplicado a um homem por adultério era raramente posta em prática.

<sup>104</sup> O divórcio era algo relativamente fácil de se conseguir na Atenas Clássica. Ele poderia ser obtido em comum acordo ou pela petição de uma das partes e não acarretava nenhum estigma social. Tanto o

tornava-se uma proscrita, repudiada pelo marido e proibida de se casar novamente, ela a partir de agora estava banida das manifestações religiosas da *pólis*; a única forma de atuação pública feminina reconhecida pela sociedade Ateniese.

Este rigor das penas impostas ao adultério feminino demonstra que a infidelidade conjugal de uma esposa interferia diretamente no principal objetivo do casamento; a produção de filhos legítimos. Isso explica a ansiedade não só de seus esposos, mas como também da *pólis* sobre sua conduta sexual. Tal ansiedade levou a emergência de uma ideologia de reclusão feminina visando a um controle mais efetivo sobre seus corpos, assim como as tornar mais aplicadas na execução dos trabalhos domésticos. Afazeres diretamente relacionados ao desempenho de seu outro papel como esposa; o de administradora do *oikos*.

A *oikonomia* (administração da casa) foi alvo de grande preocupação na Grécia Antiga tendo chegado até nós dois tratados sobre o tema, um de Xenofonte e outro de Aristóteles. Na divisão dos papéis de gênero, no que se refere ao desenvolvimento do *oikos*, competia ao homem acumular bens materiais e a mulher gerir esses recursos de forma a conservá-los. Como ‘chefe’ de sua casa, o esposo participava também do governo e da administração da *pólis*, esta outra casa que se constitui no conjunto dos chefes de cada *oikos* e de sua descendência. Como muito bem coloca Pierre Brulé, o homem grego dentro de sua própria casa está só de passagem; a ele cabe os assuntos públicos. O seu *locus* de atuação não é o domínio privado, mas a *agorá*, o ginásio, a *pnux*, os campos e a guerra. No entanto, para que possa atuar na esfera pública, ele deve ter a certeza de que ao retirar-se de sua casa sua ausência não interferirá no bom andamento dos assuntos domésticos. Desta forma, para que ela prospere e para que seu ‘chefe’ possa cuidar tranquilamente dos assuntos públicos, o cidadão deve ter uma esposa virtuosa que desempenhe com louvor sua função de manter a casa e os bens que ele adquire para esta. A casa é a esfera de atuação predominante da mulher, a ela cabe o seu governo e - parafraseando Brulé - seu êxito é motivo de alegria.

Entretanto, para que possa desempenhar bem esta função, o marido ao receber em sua casa a jovem esposa deve - como um ‘mestre’ que ensina seu ‘discípulo’ - completar-lhe a educação recebida previamente na casa paterna. Ele lhe instrui na administração do *oikos* de tal forma que, após seus ensinamentos, a menina torna-se apta a cumprir seus afazeres domésticos e a assumir seu papel de senhora e ‘rainha’ da

---

homem como a mulher poderiam casar se novamente. Entretanto, no caso de divórcio devido ao adultério a mulher não poderia mais contrair matrimônio.

casa.<sup>105</sup> No âmbito doméstico a mulher tem, então, um certo poder. É ela quem chefia o trabalho dos criados, que escolhe para cada função a serva ou o servo mais capacitado para desempenhá-la, quem recompensa os bons e castiga os maus serviçais, assim como é dela a responsabilidade de administrar as finanças domésticas.

E é a maneira segundo a qual ela usa esse poder que distingue a boa dona de casa da má, aquela que é dotada de qualidades “régias” daquela que está desprovida dessas mesmas qualidades. Não é mero acaso se Xenofonte, nas palavras de Iscômaco, compara a função da mulher no seio do *oikos* com a da rainha das abelhas.<sup>106</sup>

Tal como a abelha que vive para sua colméia e para as atividades concernentes a ela, a esposa deve permanecer em casa e dedicar todos os seus esforços para a boa administração do *oikos*. Ela instrui seus escravos, designa as tarefas a serem executadas por eles e supervisiona seu serviço assim como a despensa, ela distribui os bens da casa a serem utilizados e cuida para que não se gaste em um mês o dinheiro previsto para um ano. Além disso, se encarrega dos escravos doentes, como de seus filhos e de sua educação. E embora ensine e inspecione o serviço de seus servos, a esposa não deixa de executar as tarefas domésticas incumbidas ao sexo feminino: ela também tece, limpa e cozinha.<sup>107</sup> Destarte, ao realizar todas estas atividades (administrar, comandar, educar, alimentar, etc.) e cumprir sua obrigação como cidadã garantindo a reprodução do corpo cívico, a esposa ateniense satisfazia as expectativas tanto de seu *kýrios* quanto da *pólis* e assumia o lugar destinado a ela pela sociedade.

Procuramos ao longo desta exposição sobre a mulher ateniense no Período Clássico, apresentar os principais aspectos atinentes a sua vida. Torna-se aqui necessário enfatizar que não nos dedicamos, nem nesta exposição nem em nossa pesquisa, aos demais tipos femininos encontrados na Atenas do Período Clássico. Abordamos aqui apenas os atributos, os afazeres e o papel da mulher cidadã e mais especificamente da mulher bem-nascida, as filhas e esposas dos *kaloí kaghatói* (os

---

<sup>105</sup> O papel de mestre e professor é desempenhado pelo marido, que tendo quase o dobro de sua idade já está acostumado ao poder e exerce autoridade sobre ela.

<sup>106</sup> MOSSÉ, Cl. *Op.cit.*, p.36.

<sup>107</sup> Contudo, além de gerirem os bens da casa e zelar pelo bom desempenho dos trabalhos domésticos, as esposas também tinham - enquanto mulheres - uma função a desempenhar na esfera religiosa. As mulheres participavam nos ritos desenvolvidos tanto no nível do *oikos* (devido a seu papel em manter a coesão e estabilidade da família) quanto da *pólis* (efetuando práticas sagradas que ajudaram a unir a comunidade). Outro aspecto importante das atividades religiosas das mulheres eram os ritos funerários, estando envolvidas nos rituais realizados antes (lavar, untar, vestir e prantear) e depois do enterro (fazer oferendas de comida, vinho, azeite e guirlandas para os túmulos).

cidadãos que dispunham de tempo e recurso para dedicar-se aos assuntos da *pólis*). Deste modo, excluímos de nossa análise as prostitutas, as escravas, as estrangeiras e as concubinas. Quanto às cidadãs atenienses, vimos que o objetivo principal de sua vida era gerar filhos e preferencialmente filhos do sexo masculino. Tal escopo, juntamente com a administração e o desempenho das atividades relativas ao *oîkos*, consistia na sua função social. O desempenho desse duplo papel fazia parte do conjunto de virtudes e deveres reservado às mulheres pela sociedade ateniense, ou seja, do ideal feminino aplicado pela Atenas Clássica. Nesta descrição, procuramos traçar o lugar da mulher - e novamente cabe aqui ressaltar que estamos falando das esposas e filhas dos cidadãos - unicamente como a sociedade o idealizou, sem entrar no mérito da correspondência entre a idealização e a prática. Nos tópicos seguintes margearmos esta questão, buscando primeiramente expor como alguns estudiosos - mesmo que muitas vezes nas entrelinhas - reproduziram a visão da mulher tal como a documentação as desenhou, para posteriormente apresentar autores que em suas abordagens nos permitem pensar que as esposas bem-nascidas não se pautavam unicamente pelo modelo idealizado para elas.

### **3.b. O discurso historiográfico tradicional: afirmação do papel passivo da mulher**

A sociedade Ateniense do Período Clássico aplicou ao longo dos séculos V e IV a.C. um ideal de comportamento feminino que foi reproduzido insistentemente seja pela documentação textual, seja pela documentação imagética. Tal idealização consistia em

um conjunto de virtudes convencionalmente reservado às mulheres (...), no qual se inclui o exercício das atividades domésticas, a submissão ao homem, a abstinência aos prazeres do corpo considerados como masculinos, o silêncio, a fragilidade e a debilidade, a reprodução de filhos legítimos - preferencialmente do sexo masculino -, a vida sedentária e reclusa no interior do *oikos*, bem como sua exclusão da vida social, pública e econômica.<sup>108</sup>

Este modelo ideal de mulher, no entanto, recaiu com mais rigor sobre as esposas dos cidadãos socialmente favorecidos, os *kaloí kagathói*. Tal modelo foi freqüentemente associado pelo sistema *políade*<sup>109</sup> ao comportamento da abelha (*mélissa*) que ao definir-se por uma vida pura e casta personificava os valores da mulher ideal. Essa comparação comumente feita pela sociedade entre a abelha e o tipo ideal de feminino, nos permite chamar o conjunto de virtudes reservado às mulheres pela sociedade ateniense de modelo *Mélissa*. Estas virtudes que, como dito, foram reproduzidas pela documentação se tornou lugar-comum em grande parte da historiografia contemporânea, que ao analisá-la acabou também por reproduzir esse ideal do feminino. O discurso historiográfico tradicional não concede assim nenhuma possibilidade de ação à esposa legítima do cidadão ateniense, as relegando ao gineceu e às práticas e valores prescritos a ela pela sociedade *políade*. Abordaremos aqui alguns estudos que ao se reportarem a mulher ateniense, e mais especificamente a mulher bem-nascida, analisam a sua atuação segundo a visão do discurso historiográfico tradicional.

A obra *Goddesses, whores, wives, and slaves: women in Classical Antiquity* publicada em 1973 por Sarah B. Pomeroy é um marco nos estudos de História Antiga dedicados ao assunto ‘mulher’. Neste livro ela se propõe a fazer uma análise abrangente sobre a ‘mulher’ na Antiguidade, centrando-se na história dos mundos Grego e Romano. Acerca do debate relativo ao status social da mulher ateniense no Período Clássico, a autora resume as principais opiniões referentes ao assunto. Para ela o extenso conjunto dessas opiniões deve-se ao fato da mulher ser apresentada como uma massa

---

<sup>108</sup> LESSA, F.S. *Op.cit.*, p.17.

<sup>109</sup> LESSA, F.S. *Op.cit.*, p.58.

indiferenciada ao não se definir sobre qual tipo feminino está a se falar. No entanto, embora rompa com a idéia das mulheres como uma categoria homogênea chamando atenção para a percepção dos diferentes tipos de feminino existentes na sociedade e para as diferentes expectativas da *pólis* com relação a eles, Pomeroy ao longo de sua exposição deixará entrever que sua visão da mulher ateniense reproduz o modelo ideal de feminino presente na documentação. Assim como os autores dos textos antigos, a historiadora reserva sua atuação ao gineceu e ao desempenho dos atributos idealizados para ela.

Ao abordar o tema do trabalho feminino, a escritora menciona que “Até finais do V séc a.C., devido a uma necessidade de segurança que em parte as muralhas das cidades proporcionavam, a vida urbana substituiu em grande parte a vida rural dos atenienses.”<sup>110</sup> O que levou o trabalho realizado pelas mulheres a ser desenvolvido dentro de casa, tornando-o menos visível e pouco valorizado. Tal depreciação do trabalho feminino também se daria devido ao fato de que mesmo as mulheres das classes abastadas supervisionavam e realizavam, quando o desejavam, muitas das tarefas próprias dos escravos. Além disso, no desempenho de suas funções desenvolvia-se “certo laço entre as mulheres livres e não livres, pois passavam muito tempo juntas e suas vidas não eram muito diferentes.”<sup>111</sup>

Podemos fazer aqui algumas considerações acerca das afirmações de Sarah B. Pomeroy expressas acima. Primeiro, mesmo que a vida urbana tenha aumentado no período clássico, a maioria da população da Ática ainda morava na área rural. O que nos leva a presumir que as mulheres devam ter se envolvido de algum modo em atividades agrícolas fora de suas casas. Além do que, como veremos, a própria execução das atividades domésticas levava a uma mulher ter que se ausentar por alguns momentos da esfera privada do *oikos*. Segundo, o fato de as mulheres serem vistas pela sociedade como inferiores aos homens não significa que seu trabalho fosse desprezado e pouco valorizado. A documentação insiste freqüentemente no papel e no valor de uma esposa zelosa que desempenhe bem seus afazeres domésticos. Vale lembrar aqui como no *Econômico* de Xenofonte o personagem Iscômaco assemelha as atividades de sua esposa a da rainha das abelhas, e expõe a importância dessas para o desenvolvimento e a riqueza de seu *oikos*. Os homens sabiam da importância de ter uma boa administradora em suas casas. Terceiro e último, o fato de as esposas e demais mulheres da família do

---

<sup>110</sup> POMEROY, S.B. *Op.cit.*, p.71.

<sup>111</sup> *Ibid.*

cidadão desempenharem seus afazeres domésticos juntamente com suas servas, não significa que “suas vidas não eram muito diferentes”.<sup>112</sup> A esposa era a ‘rainha da casa’, dela dependia o governo dos assuntos domésticos, ela detinha mesmo certo poder dentro do *oikos*. Por mais que pudesse tecer ao lado de uma escrava e provavelmente dormir no mesmo aposento - nas noites em que não se juntava a seu esposo no *thalamos*, havia uma nítida hierarquia entre ambas. Era a esposa quem instruía, quem distribuía as tarefas a serem exercidas pelos escravos, quem mandava a uns executar trabalhos no exterior e a outros dentro do *oikos*, era ela quem supervisionava a despensa e tinha o controle das finanças da casa, ela era também quem recompensava, mas igualmente castigava aqueles que não desempenhassem bem suas funções. Do mesmo modo, não se pode pensar que as demais mulheres da família presentes no *oikos* pudessem ter o seu lugar e a vida que levavam nele consideradas como *não muito diferentes* a de uma escrava.

Quanto ao casamento e as relações desenvolvidas pelo casal, a autora diz que devido à diferença do nível de educação entre homens e mulheres - juntamente com a grande disparidade de idade entre eles - criou-se um tratamento paternalista por parte dos esposos com relação a suas mulheres, “e um casamento caracterizado pela falta de afeição, no sentido moderno, entre marido e esposa.”<sup>113</sup> Deste modo, as relações sexuais mantidas por eles se converteriam mais em um ato obrigatório do que num encontro íntimo e emocional.

Se o marido não estava ausente em alguma campanha militar, ou desfrutando da companhia de seus amigos em relações homossexuais ou divertindo-se com prostitutas, era mais provável, se já houvesse tido o número prescrito de filhos, que dormisse em um quarto distinto ou com alguma escrava, (...).<sup>114</sup>

De fato, a discrepância das funções de homens e mulheres na sociedade grega levou a um programa de educação muito específico ministrado a cada um dos gêneros: os garotos eram instruídos para que se tornassem os cidadãos-soldados que um dia deveriam ser - seu ensino se dava junto ao pedagogo, no ginásio, nos festivais de atletismo, assim como no simpósio; as meninas para que assumissem o seu lugar na sociedade como mães e esposas de cidadãos - aprendiam a ciência de cuidar bem de

---

<sup>112</sup> Ibid.

<sup>113</sup> POMEROY, S.B. *Op.cit.*, p.74.

<sup>114</sup> POMEROY, S.B. *Op.cit.*, p.87.

uma casa e virtudes como a sobriedade, o silêncio e a submissão. Entretanto, embora a idade e o nível de educação desigual entre os cônjuges possa ter contribuído - assim como em nossas sociedades - para um certo distanciamento em suas relações, não devemos supor que essas diferenças impediram o desenvolvimento da afetividade entre eles. Embora na sociedade grega e - no que tange esta pesquisa - na sociedade ateniense o amor não tenha sido motivo para o casamento, não podemos deixar de acreditar que durante sua convivência o casal tenha desenvolvido certa afeição entre si e que, em alguns casos, esta afeição mútua tenha se transformado em amor. Ainda que o sexo entre marido e mulher fosse também um ato obrigatório (dele dependia a geração de crianças legítimas) e embora o esposo pudesse desfrutar de um amplo leque de ligações extraconjugais, é difícil pensar que ambos não desfrutassem do lado sexual de sua relação.

Tal visão sobre o relacionamento dos esposos pode ser advinda não só do objetivo estritamente utilitário das relações matrimoniais - a geração de filhos, assim como a boa administração e condução dos assuntos domésticos; mas também da ideologia que permeava a sociedade e estabelecia a oposição entre as esferas de atuação masculina e feminina. Segundo Sarah B. Pomeroy a bipolaridade prescrita entre as esferas pública e privada concretizava a separação física entre os dois sexos, de tal forma que “os homens e as mulheres de Atenas viviam vidas separadas.”<sup>115</sup> Enquanto os homens permaneciam a maior parte do tempo longe de suas casas, ou seja, em lugares públicos, as mulheres respeitáveis permaneciam reclusas em casa, devido não só a influência da opinião pública como também a natureza de seu trabalho não lhes permitir ocasião para sair. Entretanto, esta reclusão recaía mais fortemente sobre as mulheres ricas, as esposas pobres por carecer de escravas para executar os trabalhos externos se viam muitas vezes obrigadas a sair do *oikos*. Quanto à arquitetura das habitações, o confinamento feminino estava expresso na própria disposição dos cômodos. “As mulheres geralmente ocupavam as habitações mais afastadas, longe da rua e das zonas comuns da casa”,<sup>116</sup> de tal forma que não poderiam ser vistas pelos homens salvo o caso de se tratar de familiares muito diretos. Em sua exposição sobre a reclusão feminina Pomeroy conclui que

---

<sup>115</sup> POMEROY, S.B. *Op.cit.*, p.79.

<sup>116</sup> POMEROY, S.B. *Op.cit.*, p.80.

as mulheres atenienses não apenas eram separadas de todo contato com os homens desde uma idade muito tenra, incluindo seus maridos, como também eram freqüentemente isoladas em suas casas, sem possibilidade de relacionar-se com outras mulheres que não fossem suas mães, irmãs ou escravas.<sup>117</sup>

No entanto, se a sociedade prescrevia a oposição rígida entre as esferas de atuação pública e privada, e utilizava-se da ideologia de reclusão feminina para assegurar o lugar da mulher nesta última, não podemos assumir - como faz a historiadora - que esta reclusão fosse seguida tão rigidamente na prática.<sup>118</sup> Certamente, era a casa o *locus* predominante de atuação do feminino. Mas, como mencionado anteriormente, a própria necessidade do desempenho das atividades domésticas levava as mulheres - mesmo as bem-nascidas - a terem que se ausentar do espaço privado.<sup>119</sup> Além disso, as mulheres não devem ter sido banidas da convivência com seu mesmo sexo. Afora as escravas e suas familiares, elas também travaram relacionamento com outras mulheres. Por último, embora as casas fossem construídas de modo a separar os aposentos femininos e masculinos, parece que o intuito dessa disposição dos cômodos era resguardar as mulheres dos olhares e do contato com os homens que não pertenciam ao *oïkos*, e não separá-las - como visto na citação acima - inclusive do contato com seus maridos.

Ao reproduzir esse ideal de reclusão feminina a historiadora Sarah B. Pomeroy, assim como muitos de seus pares, não percebe os indícios que a própria documentação textual nos fornece de que na prática esse ideal não era seguido de forma tão rígida. Em sua exposição sobre a reclusão das mulheres na Atenas Clássica, a autora aborda a história de um certo Euphiletus que ao ser acusado por ter matado o sedutor de sua mulher discorre acerca do comportamento desta. Em sua fala o orador nos mostra os ardis utilizados por sua esposa para encontrar seu amante e assim cometer o adultério. Por meio de sua narrativa Euphiletus nos faz ver como uma esposa estaria apta a ludibriar seu esposo, a travar diálogos com ele, assim como usar maquiagem e ausentar-se de sua casa para pedir algo emprestado a uma vizinha. Contudo, Pomeroy ao nos

---

<sup>117</sup> POMEROY, S.B. *Op.cit.*, p.88.

<sup>118</sup> Fazemos esta inferência nos baseando em Pierre Bourdieu. Segundo o autor “devemos abandonar todas as teorias que consideram explícita ou implicitamente a prática uma reação mecânica, diretamente determinada pelas condições antecedentes e inteiramente redutível ao funcionamento mecânico de montagens preestabelecidas, ‘modelos’, ‘normas’ ou ‘papéis’, (...)”. (BOURDIEU, 2002, pp.166-167).

apresentar este discurso de Euphiletus chama a atenção unicamente para o fato de que “se um homem estranho se introduzisse nos aposentos das mulheres livres de uma casa pertencente a outro homem, seu ato equivaleria a uma ação criminal”<sup>120</sup>, e não o enxerga como uma possibilidade de relativizar as qualidades de silêncio, recato, submissão e reclusão relegadas à mulher. Deste modo, o comportamento da esposa de Euphiletos nos leva a uma reflexão sobre as *práticas* femininas atenienses. Assumindo a perspectiva de Pierre Bourdieu tomamos as *práticas* como sendo produzidas pelo *habitus* (“sistemas de *disposições* duradouras, estruturas estruturadas predispostas a funcionarem como tal”<sup>121</sup>), mas sem se deixarem, no entanto, deduzir diretamente nem das condições que produziram o princípio duradouro da sua produção, nem das condições objetivas.<sup>122</sup> Deste modo, a *prática*

é o produto da relação dialética entre uma situação e um *habitus*, entendido como um sistema de disposições duradouras e transponíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona a cada momento como uma *matriz de percepções, de apreciações e de ações*, (...).<sup>123</sup>

Portanto, o *habitus* é o produto de um trabalho de inculcação e de apropriação necessário para que as estruturas objetivas consigam reproduzir-se, sob a forma de disposições duradoras, em todos os indivíduos submetidos aos mesmos condicionamentos (colocados sob as mesmas condições materiais de existência). Ele é assim um sistema de estruturas interiorizadas comuns a todos os membros do mesmo grupo ou classe. Devido a isso, podemos aplicar tal noção as mulheres da sociedade ateniense do Período Clássico, mais especificamente - no que tange a nossa pesquisa - as mulheres bem-nascidas. Estas em suas ações agiam informadas pelas estruturas internalizadas pelo *habitus*, sendo este o “princípio gerador de estratégias que permitem enfrentar situações imprevistas e incessantemente renovadas.”<sup>124</sup> Desta forma, tais *estratégias* lhes permitiam responder situações imprevistas de acordo com as estruturas incorporadas. No entanto, como o *habitus* (liberdade condicionada) gera *práticas* não só informadas pelas estruturas inculcadas, mas também pelas necessidades surgidas na

---

<sup>119</sup> Exporemos melhor essa necessidade do feminino se ausentar do *oikos* quando abordarmos no item seguinte as proposições do historiador Fábio de Souza Lessa.

<sup>120</sup> POMEROY, S.B. *Op.cit.*, p.81.

<sup>121</sup> BOURDIEU, P. *Op.cit.*, p.163.

<sup>122</sup> BOURDIEU, P. *Op.cit.*, p.168.

<sup>123</sup> BOURDIEU, P. *Op.cit.*, p.167.

<sup>124</sup> BOURDIEU, P. *Op.cit.*, p.164.

ação, estas *estratégias* permitiam igualmente as bem-nascidas escolher dentre as possibilidades de respostas possíveis dentro do *habitus* a que melhor atenderia a seus intentos. O que lhes permitia burlar a dominação masculina sem a confrontar diretamente, e assim satisfazer a seus interesses.

Entretanto, compartilhando da visão do feminino que reproduz as virtudes presentes na documentação, Claude Mossé - assim como Pomeroy - nos mostra as mulheres gregas como estando terminantemente ‘enclausuradas’ no *oïkos*. Em sua obra *La Femme dans la Grèce antique* a *pólis* nos é apresentada como uma sociedade dominada pelos homens, mas na qual as mulheres não deixam de ocupar o seu lugar. Seja porque elas garantem a reprodução do corpo cívico, seja pelo seu papel em cuidar do *oïkos* ou porque permanecem sendo um objeto de desejo. No entanto, apesar de possuir um lugar nessa sociedade, “as mulheres gregas assumiram, através da história, um papel menor ou até marginal comparado com o dos homens”.<sup>125</sup> Em sua pesquisa a autora procura valorar o lugar da mulher grega sem emitir juízos de valor preconcebidos sobre o seu caráter positivo ou negativo, e para isso tentará dar conta do que foi a condição feminina durante os cinco séculos de apogeu do mundo grego.

Claude Mossé define as mulheres atenienses como as filhas e esposas dos cidadãos, e assim como estes apenas constituíam uma parte da população da Ática, elas também não representavam toda a população feminina. O seu papel era o de conceber filhos e cuidar da casa, e era com esse propósito que os homens a tomavam em casamento. Uma esposa legítima tinha assim que admitir que o prazer não era palco de sua atuação, “ela tinha que deixar para outras os prazeres do espírito (as cortesãs) e do corpo (as concubinas).”<sup>126</sup> Embora “a condição jurídica da mulher ateniense fosse uma, a verdadeira situação social introduzia diferenças significativas.”<sup>127</sup> As esposas pobres se viam obrigadas muitas vezes a sair de casa para ir ao mercado ou para executar trabalhos externos ao seu *oïkos*; como vender o excedente de legumes, de frutas, de azeitonas, ou “trabalhar como *babá* para complementar os recursos da família.”<sup>128</sup> Enquanto, “a mulher ateniense de boa família ficava em casa rodeada por servas e saía unicamente para cumprir seus deveres religiosos.”<sup>129</sup> “A cidade, esse ‘clubes de homens’, as tinha definitivamente encerradas no *gineceu*.”<sup>130</sup>

---

<sup>125</sup> MOSSÉ, Cl. *Op.cit.*, p.10.

<sup>126</sup> MOSSÉ, Cl. *Op.cit.*, p.56.

<sup>127</sup> MOSSÉ, Cl. *Op.cit.*, p.59.

<sup>128</sup> Ibid.

<sup>129</sup> Ibid.

<sup>130</sup> MOSSÉ, Cl. *Op.cit.*, p.38.

Assim é que ao fim de sua caracterização a respeito da situação das mulheres no mundo grego do século VII ao IV a.C., ela conclui que em toda a escala social e em todo o mundo grego durante este período a mulher esteve condenada as mesmas tarefas domésticas do interior do *oikos*. Ao se referir a *pólis* que acaba de se estruturar no transcurso do século VI a.C, Mossé afirma que a mulher desempenha unicamente um papel passivo, sendo sua única função a transmissão da condição cívica a seus filhos. Como eterna menor, ela não participa de nenhuma forma da vida da cidade, com exceção das manifestações religiosas. E embora fosse útil, pois era através dela que o corpo cívico se reproduz e é garantida a transmissão de bens, “Contar a história do mundo grego é contar a história, da qual os únicos atores são os homens, uma história contada por homens para homens.”<sup>131</sup>

Certamente, o *oikos* foi desde a Idade Arcaica até o Período Clássico, o lugar por excelência da mulher e das atividades desenvolvidas por ela. E podemos considerar que com a estruturação da *pólis* a mulher viu o seu comportamento ser relegado a um maior controle. Contudo, embora a documentação a reserve a reclusão e a passividade, não podemos assumir como o faz Mossé que a cidade as tivesse *definitivamente encerradas no gineceu*, nem mesmo no que se refere ‘a mulher ateniense de boa família’. Pois, as *práticas*, segundo Pierre Bourdieu, não são a obediência mecânica as *regras*.<sup>132</sup> Embora informadas pelas estruturas, elas não são deduzidas diretamente das condições que produziram o princípio duradouro de sua produção, mas o produto da relação entre a situação e o *habitus*. Além disso, a *norma (regra)* abstrata da moral e do direito só se afirma expressamente quando deixa de conduzir as práticas na prática, ou seja, quando no vivido os indivíduos não mais se comportam tendo em vista a *norma* e quando “o aparecimento da ética como sistematização explícita dos princípios da prática coincide com a crise do *ethos*.”<sup>133</sup> Destarte, as *regras* tem o objetivo de concertar as falhas de inculcação do *habitus*. O que nos leva a supor que o motivo da ideologia de submissão feminina ser insistentemente reafirmada pela documentação, se deve ao fato das mulheres no seu cotidiano não seguirem à risca o modelo de comportamento ideal feminino aplicado a elas pela sociedade Ateniense do Período Clássico. Desta forma, ainda que a *pólis* ateniense lhes tenha destinado o cumprimento do modelo de comportamento feminil idealizado pela sociedade grega, é difícil de acreditar que na

---

<sup>131</sup> MOSSÉ, Cl. *Op.cit.*, p.139.

<sup>132</sup> BOURDIEU, P. *Op.cit.*, p.163.

<sup>133</sup> BOURDIEU, P. *Op.cit.*, p.197.

prática as esposas legítimas dos cidadãos se mantivessem sempre recolhidas na obscuridade do gineceu, saindo de lá apenas para o desempenho de suas funções religiosas. Como já mencionamos anteriormente, segundo Fábio de Souza Lessa, as esposas para o próprio desempenho de seus afazeres domésticos tinham que se ausentar algumas vezes do *oïkos*. Deste modo, seja para pedir algo emprestado a suas vizinhas, seja para colher frutas ou para simplesmente visitar suas amigas, as mulheres - embora tenhamos que ter o cuidado para não descambar num outro extremo - saíam de suas casas. Igualmente, discordamos que a mulher assumia sempre um papel passivo não participando da vida da cidade afora a esfera religiosa. Embora, não pudesse participar diretamente da vida e das decisões públicas, a esposa poderia através de suas conversas com seu esposo - como veremos no item seguinte - influir em suas decisões concernentes aos assuntos públicos. Isto posto, passemos a análise do último autor por nos abordado.

Em *Les femmes grecques à l'époque classique*, Pierre Brulé se propõe a dar um testemunho sobre as mulheres gregas e mais especificamente sobre as mulheres gregas socialmente favorecidas, “aquelas que têm de sofrer a sua ‘feminilidade’”.<sup>134</sup> Para isso Brulé irá analisar algumas vidas femininas do começo do VIII ao final do IV séc. a.C., que embora dêem o testemunho de alguns destinos singulares contribuem igualmente para recompor a imagem de um gênero. Entre estes capítulos, ao recorrer a tratados médicos e aos escritos biológicos de Aristóteles, o autor irá também dedicar-se a outros dois pontos de vista; os corpos e a religião. Ao referir-se a documentação concernente ao feminino Pierre Brulé menciona que tudo ou quase tudo em relação às mulheres vem dos homens, que ao falarem delas falam também de si e de sua sociedade.

Elas não estão sozinhas em cena, a pesquisa sobre o feminino nos diz obviamente muito em retorno sobre os homens, sobre a “associação” dos gêneros (como diz um dos personagens do livro), sobre as sociedades onde elas vivem, sobre a cultura onde elas estão imersas.<sup>135</sup>

No entanto, o nascer mulher diminui prodigiosamente a possibilidade de deixar vestígios na história, e no que se refere às mulheres gregas só o acaso pode explicar o seu registro, já que elas não interessavam a seus contemporâneos. Dado o seu

---

<sup>134</sup> BRULÉ, P. *Op.cit.*, p. 9.

<sup>135</sup> BRULÉ, P. *Op.cit.*, p.10.

menosprezo pelo cotidiano se dispõe de poucas informações sobre a história delas. Deste modo, o autor afirma que será impossível ao seu livro restituir em um momento o cotidiano das mulheres gregas e sua história. Além disso, Pierre Brulé vê nestas mulheres uma ausência de ser histórico, que “se explica pela vida que a sociedade as faz conduzir, uma vida cuja principal característica consiste em seu estatuto de inferioridade em face dos homens.”<sup>136</sup> Tal como suas congêneres de outros tempos e outras culturas, as mulheres gregas são ausentes, anônimas e silenciosas; o oposto de suas irmãs da ficção. Paradoxalmente, as imagens brilhantes destas heroínas nasceram “em uma cultura onde a dominação masculina sufocava a voz das mulheres como nós raramente verificamos.”<sup>137</sup>

Contudo, se na documentação as *mulheres do cotidiano* aparecem silenciosas e anônimas, elas não se fazem ausentes. Não se pode dizer que seus contemporâneos não se interessavam por elas. Se faltam elementos para recompor com mais precisão como eram suas vidas e seu cotidiano, não são escassas as referências ao modelo ideal que deveriam seguir e nem pequeno o lugar que ocupam no imaginário grego. E se a sociedade as relega a uma posição de inferioridade com relação aos homens e a uma existência voltada para os assuntos domésticos, elas não apresentam por isso uma *ausência de ser histórico*. Ao desempenharem seu papel como administradoras do *oïkos* e mães de filhos legítimos, elas garantiam a integridade da propriedade familiar e a reprodução do corpo cívico. Sendo assim vitais para a sobrevivência e para a história da sociedade *políade*. Desta forma, com o que foi aqui exposto, pode-se inferir que Brulé partilha de uma certa visão tradicional sobre a mulher grega antiga. Entretanto, embora sua obra reproduza em muitos aspectos esta visão, ela também nos dá indícios - ainda que inconscientemente - da flexibilidade do ideal de comportamento feminino. Assim, ao se referir ao diálogo entre Sócrates e Critóbulo - onde este afirma que não há ninguém com quem ele fale menos do que com sua mulher - o historiador diz ser esta fala “uma constatação terrível, da qual os homens convêm: eles falam com toda a gente mais que com suas próprias esposas, as quais são apesar de tudo suas melhores sócias.”<sup>138</sup> Seguindo nessa visão, Brulé menciona que para a mulher era mais conveniente permanecer em casa, enquanto aos homens estavam reservados os trabalhos exteriores. Mas em seguida a essa fala ele expõe atuações do feminino fora do espaço

---

<sup>136</sup> BRULÉ, P. *Op.cit.*, p.11.

<sup>137</sup> Ibid.

<sup>138</sup> BRULÉ, P. *Op.cit.*, p.196.

privado do *oikos*: “Para a filha está reservada a tarefa de ir à fonte. Para a esposa as cerimônias religiosas, os funerais, visitar a vizinha, os casamentos, ajudar os doentes, as parturientes.”<sup>139</sup> No entanto, ele não as percebe como atuações no espaço público e, deste modo, como ações que fogem ao ideal de reclusão prescrito às mulheres. Quanto ao trabalho feminino, Pierre Brulé - assim como Sarah B. Pomeroy - considera que ele não era valorizado, pois embora não fosse economicamente ou humanamente desprezível, ele era uma obra oculta e gratuita, assim como *uma exploração disseminada contra a qual não havia nenhuma revolta*. Ainda com relação ao trabalho desenvolvido pelas mulheres, Brulé pontua que o trabalho em conjunto sugere o desenvolvimento e a expressão de uma sociabilidade feminina dentro do *oikos*. Todavia, embora admita essa sociabilidade, não desenvolve este aspecto de suas relações e não o vê como um possível indício da maleabilidade com que o ideal de comportamento feminino era colocado em prática.

Destarte, os autores sobre os quais aqui discorreremos compartilham de uma visão ventilada pelo discurso historiográfico tradicional na qual a mulher ateniense, a esposa e filha do cidadão, assume um papel de permanente passividade. Tais estudos reproduzem a imagem do feminino apresentada pela documentação, tomando a mulher e sua atuação segundo o registro que os gregos antigos nos deixaram. Parecem cegos a necessidade de se olhar com desconfiança esse retrato do feminino feito por uma documentação produzida por homens e para homens. Ao não relativizar a representação fornecida por esses escritos sobre a mulher acabam engessando a atuação feminina, não permitindo a elas uma atuação diferente da apregoada pelo discurso grego. Em contraposição a essa visão tradicional relativa à mulher ateniense, e mais especificamente a mulher bem-nascida, compartilhamos da idéia de Pierre Bourdieu segundo a qual a *prática* não é fruto unicamente das estruturas internalizadas. Não podendo ser considerada uma reação diretamente determinada das condições antecedentes e inteiramente redutível ao funcionamento mecânico de “modelos” ou de “normas”. Por outro lado, ela também não é fruto de um livre arbítrio criador. Ela é ambígua, joga segundo determinadas situações dentro de alguns princípios, sendo assim o produto da interação entre “as disposições socialmente constituídas e a situação na qual se definem os interesses objetivos e

---

<sup>139</sup> BRULÉ, P. *Op.cit.*, p.212.

subjetivos dos agentes, e no mesmo ato, as motivações precisamente especificadas das suas práticas particulares, (...).”<sup>140</sup>

### **3.c. Pela desconstrução do modelo da mulher-abelha**

Neste item iremos dissertar sobre estudos que, diferentemente dos supracitados, apontam para a existência de um distanciamento entre o modelo ideal de mulher apregoadado pela sociedade ateniense do Período Clássico e a prática social feminina. Os autores aos quais nos remeteremos ao utilizarem-se da documentação textual e/ou imagética não se limitam a observar as referências que indicam a ação feminina como estando pautada pelos valores prescritos a ela pela sociedade. Em suas análises eles atentam também para os indícios presentes na documentação que permitem questionar a rigidez do modelo *mélissa*, modelo de comportamento feminino que reduzia as mulheres a uma atuação passiva baseada em valores como abstinência dos prazeres sexuais, reclusão, silêncio, submissão, modéstia e comedimento.

O livro *Women in Ancient Greece* de Sue Blundell, de 1995, surge com o intuito de suprir a falta de trabalhos dedicados a uma visão global sobre as mulheres e suas relações com os homens. Visando o estudo da realidade social das mulheres gregas e do lugar ocupado por elas na literatura e nas representações visuais, a autora irá estender sua análise por um período que se inicia em 750 e termina em 336 a.C., ou seja, que abarca o que é convencionalmente estabelecido como Períodos Arcaico e Clássico. Dado a maioria das fontes referentes à história da Grécia Antiga serem provenientes da *pólis* Ateniense, a autora esclarece que ao longo de sua exposição as mulheres gregas serão frequentemente representadas pelas atenienses. Com relação à documentação concernente a elas, Blundell alega que as mulheres que encontramos nela são fruto da representação e da concepção masculina sobre o feminino. O que torna necessário certo cuidado ao tratar das fontes helênicas, mas que não invalida o valor das evidências - embora limitadas - fornecidas por elas acerca das experiências cotidianas e sobre a posição legal, social e econômica concedida às mulheres. Em seu livro no capítulo ‘Mulheres na lei Ateniense e na sociedade’ a autora examinará a posição delas dentro da sociedade como definidas tanto pela lei e pelo costume, tais definições - segundo a autora - dizem muito a respeito do que lhes era esperado e certamente influenciaram a

---

<sup>140</sup> BOURDIEU, P. *Op.cit.*, p.207.

vida das mulheres, embora o seu comportamento nem sempre fosse legalmente definido. Deste modo, no capítulo seguinte, ‘A vida das mulheres na Atenas Clássica’, a autora irá procurar enxergar a realidade da existência das mulheres de Atenas por trás da estrutura legal e normativa, o que nos permite inferir que a historiadora não assume que as mulheres eram e viviam tal como a documentação as representava.

Ao referir-se ao casamento, Sue Blundell lembra que seu objetivo não era o prazer sexual e, que a maioria dos homens atenienses deveria ter uma visão utilitária desta instituição. No entanto, ao contrário do comumente assumido, afirma que “isto não teria impedido que um relacionamento amoroso se desenvolvesse no decurso de um casamento”<sup>141</sup> e que os esposos desfrutassem do lado sexual de sua relação, ainda que muitas esposas possam ter sido negligenciadas devido às relações sexuais que os homens casados podiam manter com escravas ou prostitutas. A autora menciona ainda que tal negligência teria levado muitas mulheres a satisfazerem seus desejos sexuais através da masturbação.

Quanto ao adultério, ela diz que embora as relações sexuais ilícitas das esposas provavelmente não tivessem sido freqüentes devido às poucas oportunidades que dispunham de encontrar homens fora de seu círculo familiar, “algumas personagens femininas de Aristófanes, (...), referem-se às relações amorosas extra maritais das mulheres como se elas fossem recorrentes.”<sup>142</sup> O que nos deixa uma dúvida se na realidade o comportamento das esposas dos cidadãos era de uma castidade tão rígida quanto os costumes tentaram impor. Pois os oradores que se referem à modéstia e dignidade das atenienses não são mais confiáveis do que a fantasia cômica em seu testemunho sobre o comportamento destas mulheres.

No que tange a questão da propriedade, Blundell considera que é um erro aceitar que “as mulheres atenienses estavam legalmente impedidas de possuir propriedade.”<sup>143</sup> Para ela o conceito de posse é complexo e, baseando-se nos argumentos de Lin Foxhall, o fato de não estarem aptas a desfazer-se da propriedade mostra apenas que não tinham o direito de desenvolver uma das muitas relações que uma pessoa mantém com ela. Por outro lado parecem ter usufruído dentro de suas casas de seus bens, tais como mobília, vestimenta e jóias. No entanto, o controle que detinham sobre eles era limitado, estando o *kýrios* de uma mulher legalmente apto a desfazer-se de seus bens “e é duvidoso se ele

---

<sup>141</sup>BLUNDELL, S. *Op.cit.*, p.143.

<sup>142</sup>BLUNDELL, S. *Op.cit.*, p.126.

<sup>143</sup>BLUNDELL, S. *Op.cit.*, p.114.

precisava mesmo de obter o consentimento dela antes de fazer isso.”<sup>144</sup> As formas principais a partir das quais uma mulher poderia adquirir propriedade eram presentes, dotes e herança (as terras ‘possuídas’ por uma mulher sem irmãos quando da morte de seu pai, e que seriam transmitidas por meio dela aos netos deste). Entretanto, a forma mais importante de propriedade possuída por uma mulher era o seu dote (composto majoritariamente por uma soma de moeda) que consistia na parte da herança patrimonial recebida por ela por ocasião de suas núpcias.

A autora chama nossa atenção para o fato de que uma mulher abastada poderia possuir certo poder dentro do casamento, o que é sugerido por Platão ao propor pela abolição do dote: “haverá menos arrogância entre as mulheres, e menos servilidade e degradação e falta de liberdade entre os homens por causa de riqueza”<sup>145</sup> No entanto, este poder poderia não ter sido exercido unicamente pelas esposas com um dote elevado, a historiadora diz que “a posição das mulheres Atenenses na casa pode ter atingido uma posição de poder.”<sup>146</sup> Tal poder teria sido exercido muitas vezes de forma indireta, ao resmungar ou fazer coisas escondidas de seus maridos. Assim entre as rachaduras da estrutura legal e normativa aparece este modelo informal de poder feminino, que pode ter se estendido para fora dos limites do *oikos* devido a influência das esposas sobre seus maridos nas questões políticas e legais. Sue Blundell diz haver “alguns indícios nos discursos do tribunal de justiça de que as mulheres poderiam exercer certa influência na tomada de decisão pública dos homens de sua família.”<sup>147</sup> O que implica que mesmo ao não disporem do direito de participar dos assuntos públicos da *pólis*, as mulheres poderiam participar e influir neles de forma indireta. Essa declaração da autora nos remete também a outra esfera de atuação que é negada a elas, mas sobre a qual podemos - devido a tais indícios - questionar sua real exclusão: a fala. O silêncio era uma das virtudes reservadas às mulheres, mantidas na obscuridade do gineceu elas não deveriam se entreter em conversas com outras mulheres ou com escravas, muito menos travar diálogos com seus esposos ou com os homens de sua família. Tal como a esposa de Critóbolo - que no diálogo com Sócrates afirma não haver ninguém com quem ele fale menos do que com sua mulher - elas deveriam permanecer silenciosas mesmo na presença de seus maridos. No entanto, a autora afirma que “Uma

---

<sup>144</sup> BLUNDELL, S. *Op.cit.*, p.115.

<sup>145</sup> PLATÃO, *Leis* 774c, Apud: BLUNDELL, S. *Op.cit.*, p.116.

<sup>146</sup> BLUNDELL, P. *Op.cit.*, p.143.

<sup>147</sup> BLUNDELL, P. *Op.cit.*, p.128.

esposa poderia também estar hábil para falar livremente com seu esposo e poderia usar isto como uma estratégia para alcançar seus intentos”.<sup>148</sup> Assim, segundo nossa compreensão das noções de Bourdieu, elas utilizavam-se no seu cotidiano de *estratégias* que embora colocassem em ação as estruturas internalizadas pelo *habitus*, também ‘jogavam’ com as situações procurando dentro das respostas possíveis fornecidas pelo princípio de geração e estruturação das práticas aquelas que melhor atendessem a seus intentos. Portanto, agindo dentro da esfera de ação que lhes era permitida elas utilizavam-se de meios para satisfazer seus interesses. Deste modo, elas poderiam não apenas atingir certo poder dentro de seu *oïkos*, como também exercer uma determinada influência na tomada das decisões públicas dos homens de sua família, estendendo assim seu poder para fora dos limites da esfera doméstica.

Sobre a reclusão feminina, Sue Blundell diz que “Embora a *reclusão rigorosa* (grifo nosso) possa raramente ter sido colocada em prática, está claro que tanto no nível da ideologia como no da vida *real* a casa era a esfera de atividade predominante de uma mulher”,<sup>149</sup> e que o ideal de reclusão só poderia ter sido posto em prática pelas classes abastadas, servindo como uma demonstração de masculinidade, de status e de riqueza. Mas, ao relativizar tal prática diz que “algumas pessoas podem ter achado ser aceitável para mulheres sair de casa ocasionalmente desde que elas se mantivessem distantes de companhia masculina”<sup>150</sup> e que com relação às garotas Atenenses “algumas interessantes pinturas do sexto e quinto séculos indicam que elas poderiam não ter sido tão rigorosamente confinadas a casa como pode se pensar.”<sup>151</sup> Quanto à segregação feminina, ela diz que embora a segregação sexual fosse uma característica freqüente dos encontros sociais em Atenas, havia alguns eventos onde as mulheres teriam estado em companhia mista (casamentos, funerais, festivais da *pólis*) ainda que tivessem pouco ou nenhuma oportunidade nestas ocasiões de conversar com homens que não fossem seus parentes. Em relação à companhia de outras mulheres, afirma que não há razões para acreditar que estavam segregadas da companhia de seu mesmo sexo. A autora diz que muitas mulheres, particularmente nas classes mais baixas - o que não exclui, todavia as mulheres das classes mais altas -

---

<sup>148</sup> BLUNDELL, P. *Op.cit.*, p.144.

<sup>149</sup> BLUNDELL, P. *Op.cit.*, p.140.

<sup>150</sup> BLUNDELL, P. *Op.cit.*, p.136.

<sup>151</sup> BLUNDELL, P. *Op.cit.*, p.133.

teriam tido seu próprio círculo de amigas e vizinhas, parte de uma esfera autônoma das relações femininas que existia em paralelo com a rede social masculina. As mulheres ajudavam-se uma as outras quando estavam em trabalho de parto, e poderiam dar um pulo na casa de uma vizinha para emprestar um pouco de sal, um punhado de cevada, ou um maço de ervas.<sup>152</sup>

Sue Blundell conclui que não sabemos em que medida as mulheres atenienses se sentiam compelidas a desafiar o ideal, “mas há pelo menos alguns sinais claros de que elas em algumas ocasiões estavam aptas a escapar da vigilância masculina, e desenvolver um sistema alternativo de amizades femininas que contrariava as noções prevalecentes de decoro feminino.”<sup>153</sup>

Em seu trabalho *A figuração das mulheres*, François Lissarrague também nos faz pensar a cerca da reclusão do feminino e da oposição masculino/exterior, feminino/interior. Neste estudo utiliza vasos atenienses do VI e V séc. a.C. como documentação figurativa, procurando efetuar uma análise das imagens de diversos tipos de mulheres neles contida. O autor chama atenção para o fato de a imagem ser o produto de uma elaboração. O pintor ao compor uma cena faz uma escolha dentre os possíveis temas concernentes a *realidade* que o rodeia, e esta escolha assim como a ênfase que ele dá a alguns elementos ou o que silencia está repleta de significado. Deste modo, Lissarrague pontua que estudará os vasos cerâmicos como produtos da sociedade ateniense do Período Arcaico e Clássico. Estando assim consciente de que não são reproduções objetivas, mas uma *representação* fruto da ideologia dominante “que orienta as escolhas dos pintores e a sua maneira de ver,” e “é acima de tudo masculina.”

154

Dentre as questões abordadas pelo historiador ao longo de seu trabalho encontra-se a do espaço destinado às mulheres. Ao comentar uma passagem de Heródoto no qual se evidencia elementos do modelo grego de reclusão do feminino, ele nos apresenta os já conhecidos pressupostos desse ideal: às mulheres cabe a vida no interior da casa, mais especificamente no gineceu onde passam o dia a fiar, tecer e cuidar dos filhos. No entanto, os vasos não reproduzem fielmente este esquema, sendo o encerramento das mulheres um dos pontos sobre os quais se levantam as mais ferrenhas controvérsias no debate moderno sobre o estatuto das mulheres na Grécia e, especificamente em Atenas. Para debater a reclusão feminina e a oposição estabelecida entre interior/feminino e

---

<sup>152</sup> BLUNDELL, P. *Op.cit.*, p.137.

<sup>153</sup> BLUNDELL, P. *Op.cit.*, p.138.

<sup>154</sup> LISSARRAGUE, François. “A figuração das mulheres”. In: DUBY, Georges e PERROT, Michelle (orgs.) *História das Mulheres no Ocidente, Vol.1*. Porto: Edições Afrontamento, 1990, p.206.

exterior/masculino, François Lissarrague compara as cenas representadas em duas *píxides* (vasos sobre os quais freqüentemente aparecem imagens de mulheres no gineceu). A primeira representa uma cena de interior, onde encontramos as imagens de seis mulheres que estão entretidas no desempenho de suas ações cotidianas, e a segunda uma cena externa. Nesta última observamos mulheres ocupadas com suas atividades; a colheita de frutos e o abastecimento de água. Temos assim uma visão de mulheres entretidas no desempenho de suas atividades no interior e no exterior do *oïkos*, espaço público. E, ao aludir a existência de uma série de imagens representando a ida de mulheres à fonte, o autor menciona que os pintores - embora o estatuto dessas mulheres seja objeto de discussão - não enxergavam o espaço de atuação da mulher como estando restrito unicamente ao gineceu. Para ele, “Não podemos, portanto, contentar-nos em projetar a oposição masculino/feminino na dupla dimensão do espaço figurado, exterior/interior.”<sup>155</sup>

Outro autor pertencente a este grupo de estudiosos que nos fornecem indícios da flexibilidade do ideal de comportamento feminino é o historiador Fábio de Souza Lessa. No livro *Mulheres de Atenas: Mélissa do Gineceu à Agorá* - ao contrário do discurso historiográfico tradicional que toma o tipo ideal da mulher-abelha como correspondendo às práticas das mulheres atenienses do Período Clássico - busca demonstrar a não rigidez deste modelo ideal de feminino. “Partindo do princípio de que freqüentemente os ideais culturais de uma dada sociedade não correspondem às suas práticas sociais,”<sup>156</sup> ele irá procurar na documentação textual e imagética referências que demonstrem o desvio desse modelo de passividade por parte da esposa legítima do cidadão ateniense, ou seja, atuações da *gyné* que ultrapassem a esfera de ação prescrita a ela. O autor trabalha “com a possibilidade de uma relativa flexibilidade na estrutura binária da sociedade ateniense construída a partir da oposição interno/feminino x externo/masculino”,<sup>157</sup> ao mostrar indícios que revelam a atuação da *gyné* no espaço exterior ao *oïkos*. Em sua análise ele irá se ater às esposas legítimas dos *kaloï kagathoí*, isto é, as esposas ‘bem-nascidas’.

Lessa pontua que a sociedade ateniense prescrevia uma oposição rígida entre os espaços interno e externo, que eram respectivamente associados ao feminino e ao masculino. As mulheres deveriam permanecer reclusas ao *oïkos*, estando a esfera

---

<sup>155</sup> LISSARRAGUE, F. *Op.cit.*, p.243.

<sup>156</sup> LESSA, F.S. *Op.cit.*, p.17.

<sup>157</sup> LESSA, F.S. *Op.cit.*, p.18.

pública reservada a atuação masculina. No entanto, afirma que o rigor dessa oposição se restringia ao discurso ideológico. O historiador questiona as interpretações que remetem a mulher unicamente a obscuridade do gineceu, partilhando da visão de David Cohen de que o modelo de divisão de papéis entre masculino e feminino não implica necessariamente em reclusão e que a equivalência entre esta e a separação “é certamente, o resultado de um descuido em não se fazer a distinção entre ideais culturais e práticas sociais.”<sup>158</sup> Deste modo, “o fato do espaço do homem ser o público e o da mulher ser o privado, não implicaria que as mulheres tivessem que viver suas vidas em total isolamento de todos, exceto de seus escravos e de sua família.”<sup>159</sup>

O autor passa então a abordar as atuações das esposas atenienses que vão de encontro ao ideal de reclusão e passividade, seja em situações onde o masculino está ausente ou em situações de normalidade. Com relação às possibilidades de ação no plano do cotidiano, ele menciona a existência de diálogos entre marido e mulher, e o estabelecimento de amizades com vizinhas, visitando umas às outras frequentemente. Quanto à documentação imagética, ela evidencia a atuação feminina fora do gineceu. Cenas que mostram mulheres bem-nascidas colhendo frutos revelam a necessidade para a própria manutenção do *oïkos* de que as esposas se ausentassem de suas casas, já que esta é uma atividade vinculada à preparação de alimentos, tarefa exclusivamente feminina. Tal atividade constitui numa oportunidade a mais de conviver com suas vizinhas e de constituir laços de *philía*. Além destas imagens de colheitas de frutos, a documentação imagética também nos fornece cenas de idas à fonte, local público-cívico por excelência no qual a esposa teria oportunidade de estabelecer relações com outras mulheres que poderiam não fazer parte de sua vizinhança, alargando assim sua esfera de relações sociais a um nível mais amplo. No entanto, as cenas que se passam no interior do *oïkos* também apresentam indícios de desvio do modelo ideal de comportamento feminino por parte das esposas. Nestas cenas há a presença de objetos - espelhos, frascos de perfumes, e estojos de maquiagem e jóias - que são símbolos da vaidade, qualidade ligada à sedução e por isso avessa as virtudes de recato e decoro presentes no modelo *mélissa*. Destarte, ao demonstrar indícios tanto na documentação textual quanto na imagética de desvios ao ideal de comportamento feminino postos em prática pelas esposas bem-nascidas, Fábio de Souza Lessa ao final de sua obra conclui “que dentre o

---

<sup>158</sup> LESSA, F.S. *Op.cit.*, p.80.

<sup>159</sup> *Ibid.*

discurso ideológico construído pela sociedade ateniense e suas experiências cotidianas, havia um distanciamento.”<sup>160</sup>

Em *O Feminino em Atenas* o historiador procura igualmente desconstruir o modelo *Mélissa*, forma pela qual designou o modelo ideal de mulher criado pela sociedade ateniense do Período Clássico. Neste livro ele procura demonstrar por meio da documentação textual, imagética e da cultura material, as *táticas* de participação das esposas bem-nascidas em redes sociais informais de amizade que criaram lugares de participação pública e cívica ativa. O autor demonstra que apesar do discurso masculino prescrever uma rígida bipolarização entre os espaços público e interno, sendo o primeiro reservado aos homens e o último as mulheres, estas esposas através de *táticas* conseguiram fugir ao enclausuramento do gineceu e sua esfera de atuação, da qual a fala estava excluída. As esposas constituíram lugares de fala que se formaram tanto no interior do *oïkos* quanto no espaço público. Uma das formas de constituírem este espaço era o seu engajamento nos grupos de atividades manuais e de amizade: como grupos de colheita de frutas, tecelagem e fiação. Ao se reunirem seja para o desempenho de atividades domésticas ou para o descanso, as mulheres travavam diálogos entre si que poderiam exceder as questões relativas ao seu cotidiano e abranger os assuntos concernentes a *pólis*. As redes sociais informais estabelecidas pelas esposas atuavam assim como meios de acesso e transmissão de informações que “podiam elevar indivíduos e famílias à esfera da honra ou da vergonha.”<sup>161</sup> Outros espaços de fala feminina e de estabelecimento de redes sociais informais eram as atividades religiosas, como os funerais e as festas cívicas. A participação nestes festivais por parte das mulheres evidencia “a relevância feminina no processo de integração social da *pólis*.”<sup>162</sup> Além destas atuações femininas, Lessa menciona também os diálogos entre as esposas e seus maridos como um meio de participação indireta das mulheres nos assuntos públicos por meio da influência que poderiam exercer na tomada de decisões de seus esposos. Deste modo, o autor demonstra ao longo de sua exposição “como os segmentos femininos, comumente silenciados pela cultura masculina, atuaram pública e civicamente na *pólis*.”<sup>163</sup>

---

<sup>160</sup> LESSA, F.S. *Op.cit.*, p.111.

<sup>161</sup> LESSA, F.S. *Op.cit.*, p.201.

<sup>162</sup> LESSA, F.S. *Op.cit.*, p.202.

<sup>163</sup> Id., 2004, p.202.

Tal como Fábio de Souza Lessa procuramos em nossa pesquisa desconstruir o ideal de comportamento feminino adotado pela Atenas Clássica, o modelo *mélissa*. Partilhamos com o autor da opinião de que frequentemente existe um desnível entre os ideais culturais de uma sociedade e sua prática. Porquanto, acreditamos que entre o discurso masculino do ideal feminino e a prática social ateniense havia um distanciamento. O modelo *mélissa* (conjunto de virtudes femininas que reservava à mulher o espaço interno do *oïkos*, a submissão, o recato e o silêncio) era insistentemente reafirmado pelos escritores e artistas gregos, o que levou o historiador a indagar a respeito da necessidade dos antigos em afirmar tão obstinadamente este ideal. Compartilhamos com o historiador de que a ênfase na reafirmação deste modelo se deve a maleabilidade com que o mesmo era seguido no cotidiano, ou seja, ao fato de que na prática a atuação das mulheres atenienses não era pautada unicamente por ele.<sup>164</sup> Pois, como mencionado anteriormente, as *práticas* - embora sejam objetivamente “reguladas” e “regulares” - não são em nada o produto da obediência as *regras*,<sup>165</sup> sendo estas “expressamente” afirmadas apenas quando os indivíduos deixam de pautar suas *práticas* por elas.<sup>166</sup> No tópico seguinte, exporemos a abordagem que daremos a nossa pesquisa ao nos centrarmos nos desvios praticados pelas mulheres, e especificamente as mulheres bem-nascidas, ao comportamento feminino idealizado pela sociedade ateniense do Período Clássico.

#### **4. Nosso enfoque: o papel transgressor do feminino**

Como já dito, queremos em nossa pesquisa relativizar o ideal de comportamento feminino que prescrevia às mulheres atenienses um conjunto de virtudes a ser seguido. Acreditamos que enquanto prática, esse ideal cultural não era plenamente seguido pelas mulheres bem-nascidas no seu cotidiano; as filhas e esposas dos cidadãos atenienses pertencentes ao grupo dos *kaloï kagathoí* (os belos e bons). Podemos supor este desvio do modelo *mélissa* por parte das mulheres bem-nascidas, devido haver comumente uma disparidade entre o discurso de uma sociedade e sua prática social. Baseamos tal conjectura nas noções forjadas por Pierre Bourdieu, autor que considera que a *prática*

---

<sup>164</sup> BOURDIEU, P. *Op.cit*, p.163.

<sup>165</sup> *Ibid.*

<sup>166</sup> BOURDIEU, P. *Op.cit*, p.197.

nunca é a obediência mecânica as *regras*,<sup>167</sup> sendo estas só expressamente afirmadas quando os indivíduos deixam de pautar suas ações por elas. Entretanto, se a prática não é conformada estritamente pela regra, ela não deixa de informar as ações dos indivíduos. No que concerne às mulheres gregas, e mais especificamente no caso de nosso estudo, as mulheres atenienses

Enquanto seria obviamente um erro acreditar que estas regulações feitas pelos homens podem nos contar a verdade inteira sobre a população feminina da Grécia, seria também um engano assumir que elas não desempenhavam parte alguma em absoluto em moldar a realidade das mulheres (...).<sup>168</sup>

Assim sendo, utilizaremos como aporte teórico os conceitos de *habitus* e *prática* de Pierre Bourdieu.

Segundo Bourdieu, o *habitus* é um sistema de estruturas interiorizadas comuns a todos os membros do mesmo grupo ou classe, levando a que as práticas de seus membros sejam sempre concordantes entre si.<sup>169</sup> Podemos falar assim de um *habitus* do grupo feminino das mulheres bem-nascidas, já que estas mulheres estavam submetidas aos mesmos condicionamentos e partilhavam das mesmas estruturas internalizadas por meio de uma educação pautada pela idealização ateniense do feminino. Deste modo, essas mulheres imbuídas deste ideal desde pequenas vão desenvolver suas ações (suas práticas) tendo em vista as *estruturas* por elas incorporadas. No entanto, o *habitus* é também a capacidade de improvisação regrada - a capacidade de ‘jogar’ por meio de *estratégias* de ação, utilizadas para se ‘jogar’ dentro de uma determinada estrutura internalizada. Assim o *habitus* feminino gerava *práticas* não só informadas pelas estruturas, mas também pelas necessidades surgidas na ação. Como princípio gerador de *estratégias* de ação, que permitem aos indivíduos lidar com situações imprevistas e segundo seus interesses, o *habitus* (liberdade condicionada) permitia as mulheres bem-nascidas escolher dentre as possibilidades de respostas possíveis dentro de uma estrutura, a melhor e mais conveniente a uma determinada situação, o que lhes possibilitava alcançar seus anseios e burlar o modelo ideal de comportamento feminino. Destarte, sua *prática*, embora informada pelo modelo *mélissa*, não era uma obediência ‘cega’ a regra, pois a *prática* não pode ser considerada como uma reação automática inteiramente redutível ao funcionamento mecânico de “modelos”. A *prática* é informada não só pelas

---

<sup>167</sup> BOURDIEU, P. *Op.cit.*, pp.166-167.

<sup>168</sup> BLUNDELL, S. *Op.cit.*, p.11.

<sup>169</sup> BOURDIEU, P. *Op.cit.*, p.182.

estruturas interiorizadas, mas também pelas necessidades e interesses do agente. Isto posto, partiremos da premissa de que as mulheres em suas ações não seguiam à risca o modelo de comportamento feminino aplicado pela *pólis* ateniense. A *mélissa* no seu cotidiano por intermédio das *estratégias* de ação geradas pelo *habitus* ‘jogava’ com as *regras* dentro do ‘jogo’, o que lhes permita satisfazer seus interesses sem romper abertamente com a ideologia de submissão feminina. Por meio destas *estratégias* elas ‘transgrediam’ sutilmente o ideal de comportamento feminino, o modelo *mélissa*.

Além do aporte teórico fornecido por Pierre Bourdieu, utilizaremos em nossa pesquisa o conceito de *gênero* devido ao mesmo proceder, como mencionado anteriormente, a uma desconstrução das diferenças e promover o debate acerca da correspondência entre o discurso e as práticas sociais. Partilharemos aqui do conceito de gênero definido pela historiadora Joan Scott. Segundo a autora, tal conceito constituiu-se numa forma de se referir à organização social da relação entre os sexos, abrangendo três aspectos: *rejeição do determinismo biológico* (os papéis reservados ao feminino e ao masculino, não se devem a propriedades inatas); *introdução da dimensão relacional entre homens e mulheres* (ambos devem ser definidos em termos recíprocos, devido a impossibilidade de se compreender qualquer um dos dois através de uma análise que os considerasse separadamente) e *insistência no caráter fundamentalmente social das distinções fundadas sobre o sexo* (as assimetrias baseadas no sexo são distinções produzidas socialmente). Entretanto, a autora propõe que o *gênero* ao ser utilizado pela história se restrinja ao político. Tal proposição ao se limitar a abordar o domínio público, ao colocar em segundo plano o privado e o cotidiano, e ao excluir destes o político, não abre espaço para que apareçam as sutilezas e a complexidade da relação entre os sexos<sup>170</sup>. Rachel Soihet acredita que a análise do privado e do cotidiano permite por intermédio de múltiplas atuações que ali se desenvolvem diariamente, reconstruir a experiência concreta das mulheres em sociedade.<sup>171</sup> A autora baseia-se na noção de resistência e de que os dominados não aceitam passivos à opressão que sobre eles incide, desta forma também as mulheres não se mantêm apáticas diante da dominação masculina. Portanto, utilizaremos em nosso trabalho o conceito de gênero de Joan Scott, mas com as ressalvas de Soihet, ao procurar no âmbito do cotidiano as astúcias

---

<sup>170</sup> SOIHET, R. “História, Mulheres, Gênero: contribuições para um debate”. In: AGUIAR, N. *Gênero e Ciências Humanas: desafio às ciências desde a perspectiva das mulheres*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997, p.8.

<sup>171</sup> Ibid.

femininas utilizadas para burlar o ideal de comportamento feminino imposto pela sociedade ateniense, o modelo *mélissa*.

Juntamente com os conceitos de *habitus* e *prática* de Bourdieu e a perspectiva de *gênero*, a natureza de nossa documentação textual - a poesia trágica - nos permite pensar nesse papel ‘transgressor’ do feminino. A tragédia grega nasce e tem sua duração dentro de um momento histórico específico. Ela surge em Atenas no fim do século VI e se desenvolve ao longo do século V a.C., sendo assim a expressão de um determinado contexto mental formado por sistemas de representações, de valores e de comportamentos específicos. No entanto, embora esteja imersa na realidade social, a tragédia não é um reflexo desta. Ela não a reflete, mas a questiona ao abordar as tensões, os conflitos, as angústias e os medos que inquietavam a sociedade. Por ser um gênero teatral, ela não pode deixar de abordar a vida da sociedade ateniense, visto que - segundo Peter Levi - “a experiência da vida é a fonte de tudo que ocorre nele.”<sup>172</sup> Deste modo, o teatro serve como um meio de divulgar idéias e mentalidades, ou seja, como um veículo de transmissão do ideal cultural de uma sociedade. Embora não tenha uma *intenção* ou uma *missão* educadora, por ter o poder de informar (ensinar algo) ele compõe o universo da *paideia* grega. Destarte, o teatro - e especificamente a tragédia - inclui função didática e questionamento. Questionamento da ideologia da sociedade *políade* ao apresentar “o que está em conflito com seus ideais, sobre o que deve excluir ou reprimir, sobre o que teme ou considera estranho, e desconhecido.”<sup>173</sup> No entanto, segundo Simon Goldhill, o poder da argumentação ideológica consiste em enquadrar e golpear a diferença em si mesma, havendo assim a contestação e a subsequente recuperação da contestação,<sup>174</sup> ou seja, a reassimilação do poder de um quadro ideológico e de seus valores. Deste modo, o teatro era o espaço onde os valores *políades* eram discutidos, reafirmados e transmitidos. E ele os reafirmava e fortalecia por meio do estranhamento que essas situações provocavam no espectador. Neste sentido, pode-se entender a atuação ‘transgressora’ das personagens por nós analisadas no teatro de Ésquilo. Acreditamos que o tragediógrafo ao mostrar algumas de suas heroínas trágicas

---

<sup>172</sup> LEVI, Peter. “El teatro griego”. In: BOARDMAN, John; GRIFFIN, Jasper e MURRAY, Oswyn (Orgs.). *Historia Oxford del Mundo Clásico (vol.1 Grecia)*. Madrid: Alianza Editorial, 1993, p.181.

<sup>173</sup> RAMOS, Severina Oliveira. *Clitemnestra: modelo transgressor de esposa, Atenas – V séc. a., C*, Monografia apresentada ao Departamento da UFRJ, Rio de Janeiro, 1999, p.17.

<sup>174</sup> GOLDHILL, Simon. “Civic Ideology And The Problem Of Difference: The Politics Of Aeschylean Tragedy, Once Again.” In: *The Journal Of Hellenic Studies*. Published by the council of society for the promotion of Hellenic studies. volume 120, 2000.

cometendo desvios ao modelo *mélissa* não só demonstra o temor da sociedade ateniense com relação ao feminino e a ameaça constante que seu poder representava para a comunidade *políade*, como discute igualmente as falhas da ideologia masculina da sociedade ateniense que reservava ao feminino um conjunto de virtudes a ser seguido. Tais falhas indicariam que a conduta das mulheres bem-nascidas não se pautava sempre pelo referido modelo. Portanto, supomos que se o teatro de Ésquilo colocava em cena mulheres que agiam em desacordo com o ideal de comportamento prescrito a elas é porque o comportamento feminino era objeto de debate e preocupação na Atenas do V séc. a.C..

Somos assim partidários de que por meio das heroínas trágicas podemos fazer inferências acerca das mulheres *reais* da *pólis* Ateniense. Desta forma, buscaremos através de personagens da trilogia *Oréstia* (458 a.C.) de Ésquilo observar o desvio feminino ao modelo *mélissa*. Analisaremos as ‘transgressões’ ao referido modelo cometidas pelas personagens Clitemnestra (adúltera e sacrificadora), Cassandra (que de bem-nascida se tornou concubina de Agamêmnon) e Electra (que embora tenha o direito e a obrigação de vingar a morte de seu pai, não deixa de cometer uma transgressão ao desejar a morte de sua mãe), que devido as suas características podem ser consideradas como mulheres bem-nascidas. Tais personagens ‘transgrediam’ muitas vezes sutilmente o modelo *mélissa*, assim como as mulheres atenienses. No entanto, cabe aqui chamar a atenção para o fato de que embora essas personagens também ‘transgridam’ esse ideal de modo ténue (ex. Clitemnestra que recebe Agamêmnon de forma jubilosa, apresentando-se como a esposa amorosa que sofre pela ausência de seu marido, para deste modo ganhar a sua confiança e alcançar seus intentos), elas freqüentemente, ao contrário de suas irmãs do cotidiano, efetuam os desvios a tal modelo de forma abrupta (ex. Clitemnestra que ao matar seu esposo rompe não só com a ordem da *pólis* como também com a ordem divina). Ao analisar as ‘transgressões’ cometidas pelas heroínas trágicas, correlacionaremos<sup>175</sup> a palavra ‘transgressão’ ao conceito de *hýbris*, tendo em vista à que na tragédia a ‘transgressão’ consiste em um ato no qual se realiza a ultrapassagem do *métrion* (justa medida)<sup>176</sup> pela personagem, ocasionado uma agressão à ordem social e aos deuses, ou seja, *hýbris*. Deste modo, tomaremos como definição de

---

<sup>175</sup> RODRIGUES, Selma Calasans. HYBRIS. *E-Dicionário de Termos Literários em português*, Organização e edição de Carlos Ceia. <[www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/H/hybris.htm](http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/H/hybris.htm)> Acessado em: 10 de outubro, 2009.

<sup>176</sup> Pode aparecer também com outras grafias: *métrios* ou *metriótes*. (BAILLY, 1950, p. 1270).

*hýbris* à perspectiva de Doug L. Cairns em seu artigo *Hybris, Dishonour, and thinking big*, no qual, segundo nosso entender, o autor toma *hýbris* como ‘pensar grande’, ‘pensar mais que pensamentos mortais’, ou seja, ter ‘pensamentos ímpios’.<sup>177</sup> Tais pensamentos se caracterizam por um excesso de autoconfiança (na própria força, poder, capacidade e boa sorte), uma supervalorização da própria honra, ocasionando um assalto a honra dos outros homens e a honra dos deuses, o que provoca a ira e a conseqüente reposta divina. Portanto, por *hýbris* entenderemos os pensamentos, as atitudes, que ultrapassam o *métrion* (justa medida), constituindo-se no excesso, na desmedida, que desafia (transgride) as leis morais vigentes na *pólis* e as proibições dos deuses.

Contudo, não restringiremos nossa análise unicamente a documentação textual, utilizaremos igualmente as imagens presentes nos vasos que fazem parte do nosso *corpus* documental. Cotejaremos assim, as atitudes ‘transgressoras’ das mulheres bem-nascidas da *Oréstia* (458 a.C.) de Ésquilo com as cenas presentes na cerâmica de figuras vermelhas, que condigam com as atitudes ‘transgressoras’ atribuídas a elas pela trilogia. Ao analisar tais imagens teremos em vista o fato de que na tragédia o assassinato nunca é mostrado. Só se sabe sobre o assassinio através dos outros, enquanto que nos vasos aparecem recorrentemente cenas que se remetem ao status de assassina da personagem Clitemnestra. Destarte, como Francine Viret-Bernal em seu trabalho *Quand les peintres exécutent une meurtrière: L’image de Clytemnestre dans la céramique attique* observa os elementos masculinos apoderados pela personagem - tais como sua atuação como sacrificadora ou a apropriação por ela dos instrumentos de sacrifício (*pélekus*), apontaremos os signos presentes nas imagens que nos permitem explicitar a atuação das personagens Clitemnestra, Cassandra e Electra como ‘transgressoras’ ao ideal de comportamento feminino prescrito pela *pólis* ateniense do V século a.C.

---

<sup>177</sup> CAIRS, Doug L. “Hybris, Dishonour, and thinking big.” In: *The Journal Of Hellenic Studies*. Published by the council of the society for the promotion of Hellenic Studies, volume CXVI, 1996, p.16.

## Cap.II. As Ações ‘Transgressoras’ das personagens femininas da *Oréstia* de Ésquilo e suas Estratégias de Ação

Neste capítulo analisaremos as personagens Clitemnestra, Cassandra e Electra da *Oréstia* de Ésquilo observando as passagens da trilogia que nos permitem notar os desvios cometidos por elas ao ‘modelo *mélissa*’ e assim designá-las como ‘transgressoras’. Dividiremos o capítulo em três partes. A primeira intitulada *Clitemnestra: a antítese da mulher ideal* se dedicará a observação da ambigüidade da fala da personagem; dos atributos que a tornaram a antítese da mulher ideal e da sua atuação como sacrificadora. A segunda parte, *Cassandra: de princesa troiana à ‘koino/lektrov’ do basileus argivo*, analisará a atuação da profetisa como concubina de Agamêmnon, sua utilização das práticas verbais destinadas ao feminino assim como sua impiedade ao ludibriar o deus Apolo. No último item, *Electra: co-responsável pela vendeta intrafamiliar*, nos ateremos à observação do papel da princesa argiva como executora dos ritos fúnebres e incitadora da retaliação contra os assassinos de seu pai.

O drama ateniense era encenado no festival ao deus Dioniso e, como parte integrante de um evento altamente religioso e político, através de seus enredos deixava transparecer os valores e as concepções da sociedade a qual pertencia. Deste modo, o drama expressava igualmente as visões sobre o feminino e sua posição concebidas pela *pólis* ateniense. A trilogia *Oréstia* de Ésquilo nos permite assim perceber as idéias *políades* referentes às mulheres e “Agamêmnon com sua forte

linguagem de gênero alude a algumas restrições impostas sobre as mulheres e levanta a questão da ansiedade masculina.”<sup>178</sup>

O imaginário grego concernente ao feminino é permeado pela misoginia que, segundo Pierre Brulé, constituiu-se em um fundo permanente da história grega embora, ao longo do tempo ela tenha-se tingido provisoriamente de cores novas.<sup>179</sup> “Porém, esse mal ‘necessário’ permanece para sempre selado com um sinal negativo.”<sup>180</sup> Destarte, de Hesíodo aos dramaturgos atenienses; “Na cidade dos homens, a mulher está equiparada a tudo o que ameaça a ordem: a selvageria, o cru, o úmido, o bárbaro, o tirano.”<sup>181</sup> A visão depreciativa do feminino que encontramos em Hesíodo e Simônides de Amorgos no século VII a.C., irá assim se fazer presente em muitas das representações subseqüentes sobre a mulher. Na *Teogonia* e em *Os Trabalhos e os Dias*, Hesíodo representa a mulher como uma criatura profundamente ambígua, “um mal ataviado com todas as seduções possíveis e, inclusive, habilidoso para lidar com todos os artifícios;”<sup>182</sup> mas ao mesmo tempo um mal indispensável pois, essencial para a reprodução da vida humana. Já no *Iambo das mulheres* Simônides, assim como Hesíodo, expõe sua teoria relativa ao surgimento do gênero feminino. O autor apresenta as mulheres como tendo surgido de oito tipos diferentes de animais e de dois dos elementos da natureza. Cada tipo de mulher - com exceção da mulher abelha - encarnava os defeitos do animal ou do elemento do qual derivou, representando tais defeitos no seu conjunto a natureza feminina como um todo. Assim, dentre os defeitos que lhe caracterizam encontramos “indecência, intromissão, inconstância, roubo, vaidade, extravagância, e, o mais notório de todos, cobiça, preguiça e insaciabilidade sexual.”<sup>183</sup> Tal percepção do feminino se encontrava presente também no teatro que representou suas personagens através dos atributos que permeavam o imaginário grego concernente ao *génos gunaikon*. As mulheres do drama são assim ambíguas, ardilosas; muitas vezes fortes, cruéis. Suas ações são comumente permeadas pela desmedida (*hýbris*) de tal modo que quando poderosas seu poder é freqüentemente associado à violência.

---

<sup>178</sup> KITTELÄ, Sanna-Ilaria. “The Queen Ancient And Modern: Aeschylus’ Clytemnestra.” In: *New Voices in Classical Reception Studies*, Issue 4, University of Helsinki, 2009, p.126.

<sup>179</sup> BRULÉ, P. *Op.cit.* p.45.

<sup>180</sup> MOSSÉ, C. *Op.cit.* p.139.

<sup>181</sup> MOSSÉ, C. *Op.cit.* pp.139-140.

<sup>182</sup> MOSSÉ, C. *Op.cit.* p. 96.

<sup>183</sup> BLUNDELL, S. *Op.cit.* p.78.

No entanto, embora o Período Clássico tenha herdado uma concepção depreciativa acerca do feminino, devido ao desenvolvimento da *pólis* e do regime democrático há cada vez um maior controle sobre as mulheres.<sup>184</sup> Para a sua sobrevivência a *pólis* democrática necessitava da geração de cidadãos legítimos, o que levou ao surgimento de uma grande ansiedade com relação ao comportamento da mulher e uma maior reprovação ao adultério feminino. Leis regulando o comportamento feminino foram introduzidas por Sólon em Atenas no começo do séc. VI a.C.. Tais medidas responsáveis por reprimir a visibilidade das mulheres cidadãs na esfera pública buscavam garantir a sucessão legítima ao fixar progressivamente o lugar da mulher no interior do *oîkos*. Essa ideologia de reclusão feminina estava inserida dentro de um conjunto maior de valores e atributos idealizados para o feminino. Valores que imbuídos de misoginia se destinavam a fazer do *oîkos*, e conseqüentemente da esfera privada, cada vez mais o seu lugar por excelência.

Todavia, apesar deste conjunto de valores relegados ao feminino adotado pela sociedade ateniense do Período Clássico, e mais especificamente do V séc.a.C., a tragédia freqüentemente “dá vida” a personagens que transgridem o comportamento feminil desejado.<sup>185</sup> Isto se deve não só ao gênero trágico estar inserido em uma tradição misógina do pensamento grego - revelando através das transgressões cometidas por suas personagens a “natureza” perigosa e vil das mulheres, e a resultante necessidade de seu domínio – e a tragédia representar, segundo Helene P. Foley, questões concernentes à sociedade e à identidade masculina através da posição marginal do sexo de suas personagens femininas. Mas, do mesmo modo, ao fato de que na realidade as mulheres não seguiam à risca o comportamento idealizado para elas. Embora não transgredissem as normas culturais da mesma forma que suas correspondentes trágicas.

Destarte, neste capítulo ao observarmos por meio das grades de leitura (no item em Anexo) por nós elaboradas os termos e as passagens relativas às personagens Clitemnestra, Cassandra e Electra da *Oréstia* de Ésquilo que permitem notar os desvios

---

<sup>184</sup> Cabe ressaltar aqui que embora utilizemos o termo mulheres estamos atentos para a existência de grupos de feminino distintos dentro da sociedade grega. Entendemos, portanto que o controle dos homens sobre o feminino se acirrou não sobre todos os grupos de mulheres, mas sim sobre as mulheres que possuíam parentesco com os cidadãos (mães, irmãs, filhas, esposas) e mais especificamente com os cidadãos abastados da comunidade *poliade*, as mulheres bem-nascidas.

<sup>185</sup> A “tragédia geralmente prefere representar situações e comportamentos que ao menos inicialmente invertem, rompem, e desafiam ideais culturais. Embora muitas personagens femininas na tragédia não violem as normas populares de comportamento feminino, aquelas que tomam ação, e especialmente aquelas que falam e atuam publicamente e em seu próprio interesse, representam os maiores e mais complicados desvios da norma cultural.” (FOLLEY, 2001, p.4).

cometidos por elas (as *práticas* das personagens que, embora informadas pelas estruturas internalizadas pelo *habitus*, por meio das *estratégias* de ação – mecanismos que permitem enfrentar situações imprevistas buscando dentro do sistema ao qual estão inseridas a forma de agir que melhor atenda aos seus interesses – burlavam o conjunto de virtudes femininas prescrito pela sociedade *políade* ateniense) ao ‘modelo *mélissa*’ e assim designá-las como ‘transgressoras’.

## 1. Clitemnestra: a antítese da mulher ideal

A Clitemnestra do épico Homérico difere e muito da heroína trágica, astuta e perigosa da trilogia esquiliana. Na *Odisséia* a esposa de Agamêmnon aparece em segundo plano, enquanto Egisto é o artífice do crime perpetrado contra o filho de Atreu. No entanto, ao longo do tempo Clitemnestra “foi assumindo traços de perversidade.”<sup>186</sup> Sua responsabilidade no assassinato do rei argivo foi aumentando progressivamente de Estesícoro a Ésquilo. Entretanto, as representações mais importantes da personagem é a que encontramos na *Oréstia* e na poesia épica de Homero.

Na *Odisséia*, “Clitemnestra é apresentada como a antítese da ‘mulher semelhante ao homem prudente’ da peça de Ésquilo.”<sup>187</sup> Sua voz é negada, ela nunca fala por si mesma, mas é caracterizada através da fala de outros. Clitemnestra é a esposa infiel que na ausência de seu esposo se mostra incapaz de resistir às investidas sexuais de Egisto ao não ter forças para resistir a debilidade de sua natureza moral. Ela não é em nada a mulher masculina que vemos em Ésquilo que habilmente utiliza da fala, e manipula suas ações para atingir seus anseios perversos. Ela conspira com Egisto o assassinato de Agamêmnon, mas não é ela quem maquina o embuste. Sua culpa está não em tramar ou

---

<sup>186</sup> VALDÉS, Manuela García. *Lectura de un Mito*. Universidad de Oviedo. p.318. Retirado do sítio [www.interclassica.um.es](http://www.interclassica.um.es) em 10 de Julho de 2010.

<sup>187</sup> MCDERMOTT, J.R. “Transgendering Clytemnestra.” In: *Hirundo: The McGill Journal of Classical Studies*. Volume 2: 1-8, 2002, p.2.

executar, mas em ser cúmplice do dolo forjado por seu amante. Portanto, embora a *Odisséia* e a *Oréstia* compartilhem do mito do assassinato de Agamêmnon por Clitemnestra e Egisto, há diferenças marcantes na caracterização feita da personagem. Segundo Jennifer Rae McDermott estas diferenças se devem aos poetas terem escolhido formas distintas para moldar o caráter de Clitemnestra. Enquanto Ésquilo a modelou como homem, Homero a esboçou como mulher.<sup>188</sup> Por isto em sua obra a vemos, não como a protagonista do homicídio, mas como a mulher submissa feita para ser governada. “Ela é vista primeiramente como subserviente a Egisto, como uma ‘mulher sórdida’, que traiu sexualmente seu marido” e não como conspiradora - junto com o filho de Tieste - da morte de Agamêmnon. Afinal é o seu amante quem trama o ardil, é ele quem - sob a pretensão de festejar seu retorno - o atrai para a morte.

No entanto, após seu aparecimento na *Odisséia* - como já mencionado anteriormente - se vê uma ‘evolução’ da responsabilidade de Clitemnestra no crime perpetrado contra seu marido. “Estesícoro apresenta uma heroína mais decidida”,<sup>189</sup> enquanto Píndaro a transforma na executora do crime. Contudo, é com Ésquilo que Clitemnestra alcança o ‘ápice’ de uma tendência misógina que a acompanha desde sua aparição na *Odisséia*. Ela é a esposa adúltera que durante a ausência de seu marido se torna inapta a fazer escolhas morais adequadas - ao contrário de Penélope, modelo de virtude feminina, que na ausência de Odisseu preserva-se fiel apesar da investida dos pretendentes. Clitemnestra não só trai o homem a quem deveria reservar seus amores, como também planeja assassiná-lo. Na trilogia esquiliana a progênie de Leda se converte na mentora e executora do hediondo homicídio. Para tal ela alia-se ao maior inimigo de Agamêmnon; seu primo Egisto ávido pela vingança ao crime bárbaro cometido por Atreu contra seus irmãos. O filho de Tieste torna-se assim não só o seu parceiro de leito como também seu assistente no assassinio do rei. E para colocar em prática o ardil, a personagem utiliza-se da fala ambígua que lhe faz parecer uma mulher virtuosa (a esposa ideal), mas que lhe permite igualmente revelar por meio de metáforas e por intermédio das entrelinhas a sua verdadeira intenção. Astuciosa, ela planeja cada passo - cada ação - demonstrando-se racional ao contrário do que se espera de uma mulher. Detentora do poder sobre Argos desde a partida de seu soberano, ela não se mostra disposta a entregar-lhe o poder após o seu retorno. Clitemnestra quer comandar

---

<sup>188</sup> MCDERMOTT, J.R. *Op.cit.* p.1.

<sup>189</sup> SERRANO, Diana de Paco. *Caracterización de Clitemnestra y Agamenón de Esquilo a Séneca*. Myrtia nº18, 2003, pp.105-127, Universidad de Murcia/Alicante, p.106.

não só o palácio - seu *oikos* - como também o governo de Argos. E de fato a vemos conduzindo e dominando suas relações, seja com Agamêmnon, com o coro de Anciões ou com Egisto. Esposa infiel, governante tirânica, mulher ímpia e mãe cruel. Enfim, são inúmeras as atribuições da personagem esquiliana que a transformam, ao lado da Medéia de Eurípides, numa das mais perversas heroínas trágicas. Deste modo, embora haja outras personagens na *Oréstia* que vão de encontro ao comportamento esperado de uma mulher bem-nascida - Cassandra e Electra - é Clitemnestra a personagem feminina mais forte, mais impetuosa e transgressora da trilogia. Como muito bem pontua McDermott, ela

domina no *Agamêmnon*, e permanece altamente dominante nas duas peças seguintes da trilogia. Ela existe na *Oréstia* como um *charged character*: (...) complexo, inteligente, poderoso (...) suas palavras estão carregadas com força, astúcia e orgulho. (...) Ésquilo designa Clitemnestra de forma a exceder os limites femininos através de suas palavras (...).<sup>190</sup>

Em nossa exposição sobre a Clitemnestra esquiliana, devido a sua complexidade e a multiplicidade de significados que a mesma traz consigo, optamos por fazer uma análise dividida em três abordagens distintas. A heroína - embora famigerada pelo seu comportamento ímpio - se faz passar, por meio do uso da astúcia e da fala ambígua, até o v. 1372 do *Agamêmnon* como uma esposa virtuosa. Devido a isto, nos dedicaremos primeiramente à análise das passagens na qual Clitemnestra se apresenta como a mulher incorruptível que esperou castamente pelo regresso de seu dileto esposo. A segunda leitura de nosso discurso discorrerá sobre os atributos que fizeram da esposa de Agamêmnon a antítese da mulher ideal. Aqui Clitemnestra aparecerá como a *mulher masculina* - cujos pensamentos, falas e atitudes assemelham-se aos dos homens, a esposa infiel e assassina que desperdiça a riqueza de seu *oikos* e usurpa o poder de seu *kýrios*, a mãe cruel que ao sofrer exasperadamente pela morte de um de seus filhos subtrai seu carinho dos demais, a mulher desmedida que constrói suas ações e pensamentos por meio da *hýbris*. E por último, examinaremos o desempenho da heroína como sacrificadora; atuação que confere a personagem mais um traço masculino.<sup>191</sup>

Logo no início do *Agamêmnon* (vv.258-263) vemos o coro indagar a Clitemnestra o porquê dos sacrifícios feitos, ou mandados fazer, por ela. Questiona se os mesmos se devem a boas notícias ou à esperança delas. A rainha responde com uma

---

<sup>190</sup> MCDERMOTT, J.R. *Op.cit.* p.2.

<sup>191</sup> Eram os homens os sacrificadores (*mágeiroi*).

frase que podemos interpretar, ao nosso entender, de três formas.<sup>192</sup> Os sacrifícios se devem não a esperanças, mas sim há um acontecimento verídico: a tomada de Tróia. Nesta fala ela pode estar expressando a alegria de uma argiva ao saber que enfim o seu povo regressaria vitorioso da guerra, mas também a felicidade de saber que seu esposo em breve estaria de volta a Argos. Contudo, a frase nos parece ambígua. Pois, por trás do pretense contentamento com a queda de Tróia e o retorno de Agamêmnon, o sentido da frase que melhor se adequa ao posterior desenrolar do enredo da trilogia é a de que Clitemnestra está exultante por poder finalmente executar sua vingança. Sua fala é apresentada como uma fala dúbia, que freqüentemente utiliza-se de metáforas para deixar entrever os seus reais intentos.

As práticas verbais de Clitemnestra rompem com a linguagem ritual associada com as mulheres, sua fala é figurada como masculina, pois ela é pública e retoricamente persuasiva. “E no entanto, embora concebida como masculina, o poder persuasivo de Clitemnestra tem um aspecto distintamente feminino o qual ela emprega para ludibriar e ganhar poder sobre os homens; (...).”<sup>193</sup> Em sua fala, segundo P. Helene Foley, vemos o uso engenhoso de falas masculinas e femininas, ou seja, o seu hábil bilingüismo. Ao mesmo tempo em que a vemos proferir falas públicas no estilo masculino (sua fala demonstra racionalidade), também a encontramos proferindo palavras deferentes à maneira de mulher. Concomitante a persuasão retórica masculina utilizada pela heroína, se observa a persuasão sedutora feminina, ou seja, a dissimulação semântica que permite à mulher dizer uma coisa e pensar noutra. E é a capacidade admirável da personagem em utilizar desse artifício feminino que a faz “o mais poderoso paradigma da mulher que conspira, através da duplicidade enganadora da sua língua (...).”<sup>194</sup>

Com a chegada do arauto confirmando os sinais luminosos indicadores da captura de Tróia, a rainha argólida dissimula alegre expectativa em receber seu amado de volta. Se fazendo passar assim pela esposa virtuosa que anseia pelo regresso de seu querido esposo.<sup>195</sup> Diz apressar-se em recepcionar da melhor maneira Agamêmnon, pois

---

<sup>192</sup> “Ouvirás alegria maior que a esperança: argivos capturaram o país de Príamo” (*Agamêmnon*, vv.266-267).

<sup>193</sup> MCCLURE, Laura. *Spoken like a woman: speech and gender in Athenian drama*. New Jersey: Princeton University Press, 1999, p.70/71.

<sup>194</sup> ZEITLIN, F. I. *Op.cit.* p.357.

<sup>195</sup> “Apresso-me a receber o mais bem o meu venerando marido ao regressar. Para a mulher que luz mais doce de ver que abrir portas, salvo o homem por Deus, salvo da guerra? Anuncia ao marido: vir o mais rápido o amor do país, e vindo veja no palácio fiel mulher tal qual deixou, cão do palácio, leal a ele, inimiga dos desafetos, e no mais a mesma, sem ter rompido selo nenhum ao longo do tempo. Não

não há alegria maior para uma mulher do que ver retornar da guerra são e salvo o seu homem. E manda anunciar ao marido (‘e0rasmion po/lei’, “o amor da pólis”, Ag. v.605) vir o mais rápido e ao seu retorno encontrar a ‘gunai~ka pisth\’n’ (“mulher fiel”, Ag.v.606) que na ausência de seu marido não conheceu prazer com outro homem, permanecendo a mesma ao longo do tempo. O ‘dwma/twn ku/na’ (“cão do palácio”, Ag.v.607), ‘e0sq1h\’n e0kei/nw|’ (“leal a ele”, Ag. 608), ‘polemi/an toi~v du/sfrosin’ (“inimiga dos desafetos/da aflição”, Ag.v.608). Neste último verso, ‘polemi/na’ (“inimiga”) ‘toi~v du/sfrosin’ (“dos desafetos/da aflição”), encontramos a esposa de Agamêmnon como a inimiga da aflição, ou seja, como perpetuando um combate contra a angústia dos maus pensamentos de que o filho de Atreu houvesse morrido. Já no verso 607 nos defrontamos com mais um atributo que vem reforçar a caracterização feita pela personagem de si mesma como uma esposa virtuosa. Clitemnestra designa a si própria como ‘dwma/twn ku/na’. A palavra ku/na é um termo ambíguo que tem o sentido de cão de guarda, mas que pode do mesmo modo indicar falsidade devido a acepção que o termo tem para os gregos. Percebe-se assim ‘dwma/twn ku/na’ como um atributo que exemplifica a fala ambígua de Clitemnestra. Ao mesmo tempo em que podemos interpretar a designação no sentido de que tal como um cão de guarda a personagem zelou pela casa na ausência de Agamêmnon, pode-se tomar igualmente esta fala como um vislumbre da natureza dúbia da rainha. Nos vv.613-614 ela credita veracidade a suas palavras dizendo que “Tal é o alarde: cheio de verdade, não é feio a uma nobre proclamar.” Clitemnestra se intitula como ‘gennai/a|’ (“nobre”, v.614), se caracterizando como uma mulher bem-nascida com todos os atributos desejados deste tipo feminino especialmente com relação a atitude esperada de uma esposa na ausência do marido.<sup>196</sup> Ao término de sua exposição o coro parece acreditar que suas palavras são verdadeiras,<sup>197</sup> confirmando assim a capacidade que Clitemnestra tem em sua fala de persuadir e ludibriar. Como muito bem pontua Diana de Paco Serrano, a capacidade de fingir da heroína é uma das

---

conheço prazer ou infame fala com outro, mais que banho de bronze. Tal é o alarde: cheio de verdade não é feio a uma nobre proclamar.” (ÉSQUILO, *Agamêmnon*, vv.600-614)

<sup>196</sup> Ao longo desta exposição na qual a heroína esquiliana tece uma série de atributos que lhe qualificam como uma esposa virtuosa, ela acaba igualmente por burlar “as normas do pudor ao anunciar sua virtude à cidade, e não particularmente ao seu marido.” (FOLEY, 2001, p. 209)

<sup>197</sup> “Ela assim falou transparente palavra.” (ÉSQUILO, *Agamêmnon*, v.615)

características impressionantes desta personagem que apenas após a morte de Agamêmnon deixará transparecer os seus sentimentos verdadeiros.<sup>198</sup>

Clitemnestra representa através de sua fala a natureza duvidosa do feminino. “A mulher está perenemente sobre suspeita como alguém que atua uma parte - aquela da esposa virtuosa - mas esconde outros pensamentos e sentimentos, perigosos aos homens, dentro de seu coração e dentro de sua casa.”<sup>199</sup> Ao observarmos a fala da personagem ao longo do *Agamêmnon* e em passagens das *Coéforas* visualizamos essa dubiedade. A irmã de Helena embora se apresente como uma mulher virtuosa nos permite, através de metáforas, vislumbrar suas intenções reais. Assim, quando do retorno de Agamêmnon a Argos ela tece uma lista de sofrimentos que a infligiram durante os anos de sua ausência. Em seu discurso endereçado aos anciões, ela conta que inúmeras vezes foi atormentada com rumores sobre sua morte e que se houvesse sofrido o número de feridas correspondente a quantidade de tais rumores ele teria “furos a contar mais que rede” (Ag.,v.868). Por causa destes boatos Clitemnestra diz ter muitas vezes tentado dar cabo de sua vida, através do enforcamento (embora o suicídio não fosse uma prática bem vista pela sociedade *políade*, na tragédia “a morte do homem clama irresistivelmente pelo suicídio de uma mulher, sua mulher.”<sup>200</sup>), intento que só não foi cumprido porque - segundo ela - “outros soltaram à força muitos laços em cima de meu pescoço preso” (Ag.v.876). Entretanto, por trás desses pretensos sofrimentos, Clitemnestra revela o homicídio que irá cometer. Nos vv. 866-868 vemos ser mencionado um dos instrumentos que a personagem irá usar para cometer seu crime. Ao lembrar as aflições por qual passou a personagem conta que se Agamêmnon tivesse sofrido o número de golpes correspondente ao número de vezes que ouviu rumores sobre sua morte, ele teria mais furos do que a rede. Apetrecho este que, após o banho, usará para envolvê-lo e impedir que escape da morte.<sup>201</sup> O uso que Clitemnestra faz da ambigüidade verbal é consciente e “a abundância de polissemia e metáfora encontrada na fala de Clitemnestra contribui para sua habilidade em enganar e controlar seus interlocutores masculinos.”<sup>202</sup>

---

<sup>198</sup> SERRANO, D.P. *Op.cit.* p.107.

<sup>199</sup> ZEITLIN, F. I. *Op.cit.*, p.362.

<sup>200</sup> LORAUX, Nicole. *Maneiras Trágicas de matar uma mulher*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988, p.27.

<sup>201</sup>“Inextricável rede, tal qual de peixes, lanço-lhe ao redor, rica veste maligna” (ÉSQUILO, *Agamêmnon*, vv.1382-81383). Clitemnestra ao relatar ao coro como deu cabo da vida de Agamêmnon.

<sup>202</sup> MCCLURE, Laura. *Op.cit.*, p.71.

É assim que na cena na qual Clitemnestra - atendendo a um pedido de Agamêmnon - recebe Cassandra a rainha fala como se aceitasse passivamente o ter que habitar sob o mesmo teto que a concubina de seu esposo. No entanto, por trás da aceitação aparente dessa nova situação vemos novamente por meio de sua fala ambígua os pensamentos verídicos da heroína. Após as negativas de Cassandra em atender a ordem de Clitemnestra para que entre no palácio, a assassina de Agamêmnon se irrita. Ela diz não ter tempo a perder, pois na lareira da casa já se encontram as ovelhas para o sacrifício em agradecimento a vitória na guerra de Tróia e ao retorno de Agamêmnon (Ag.,vv.1055-1061).<sup>203</sup> Segundo nosso entender as ovelhas são na realidade o filho de Atreu e Cassandra que serão ‘sacrificados’ por Clitemnestra. Destarte, sua fala anuncia o crime que está por vir.

Do mesmo modo, nos vv. 895-913 Clitemnestra - após contar as dores sofridas pela ausência de Agamêmnon - passa a tecer elogios a seu esposo.<sup>204</sup> Assim mais uma vez ela se utiliza da fala para enganar e se passar por uma esposa fiel e saudosa, e mais uma vez sua fala alcança êxito. Agamêmnon ao chamá-la de ‘*δωμα/τῶν ἐομω~~ν ἑυ/λατ*’ (“vigia de meu palácio”, Ag. v.914)<sup>205</sup> elogia inicialmente as palavras por ela proferidas. Agamêmnon parece aqui convencido da veracidade das palavras de Clitemnestra e assim de sua fidelidade e observação adequada do comportamento esperado de uma esposa durante a ausência de seu *kýrios*. Mais uma vez a capacidade de enganar da personagem é posta a prova e comprovada. E será por meio dessas falas enganadoras que ela conseguirá convencer Agamêmnon a caminhar pela tapeçaria que lhe conduzirá a morte.

Após o elogio inicial feito a Clitemnestra, Agamêmnon a repreende pelo seu longo discurso e pelas honras indevidas que a mesma lhe dá, ‘*μη\ γυναικο\ν ἐόντρο/ποῖν ἐομε/ ἀβρυνε*’ (“não me amoleças à maneira de mulher”, Ag. vv.918 a 919). A partir de então começará o embate entre os personagens no qual a rainha argiva tentará convencer Agamêmnon a entrar no palácio sob o tapete púrpureo. Tal honra, como vislumbramos por intermédio da fala do próprio rei de Argos, é uma

---

<sup>203</sup>“Não tenho tempo a perder aqui à porta. Na lareira umbigo da casa estão já as ovelhas para o sacrifício como nunca esperamos ter esta graça.” (Agamêmnon, vv.1055-1061)

<sup>204</sup>“Agora, sofrido isso tudo, sem aflição, eu diria este homem cão do estábulo, salvador cabo do navio, coluna firme do alto teto, filho único para o pai, terra à vista para marujos inesperada, água da fonte para o sedento viajor, prazeroso escapar a toda coerção. Com tais palavras faço-lhe as honras.” (Agamêmnon, vv. 895-903)

<sup>205</sup>Como vigia do palácio Clitemnestra teria permanecido cuidando do *oikos* e dos interesses de seu esposo.

honra devida apenas aos deuses e consentir em recebê-la significa um gesto de impiedade. Agamêmnon sabe que estará recaindo em *hýbris* se aquiescer às palavras de sua esposa. Todavia, Clitemnestra tem o domínio do *lógos*, ela sabe utilizar-se da fala como uma forma de seduzir e controlar aqueles à sua volta. A capacidade de sua persuasão torna difícil o argumentar com ela. Clitemnestra conhece o caráter do herói Argivo, sabe que por trás das palavras de comedimento se encontra um *u9bristh/v*.<sup>206</sup> O rei Átrida ousou sacrificar a própria filha em prol de uma guerra ocasionada por mulher. Mostrou seu descomedimento na captura de Tróia ao não respeitar os deuses e templos pátrios,<sup>207</sup> ultrapassando assim o *métrion* (justa medida) e recaindo em *hýbris*.<sup>208</sup> E agora, por trás de sua recusa em aceitar as honras oferecidas pela rainha, anseia por glória e reconhecimento. Clitemnestra sabe disto e insiste em seus argumentos até conseguir o assentimento de Agamêmnon. O rei argivo caminhará sobre o tapete purpúreo que lhe dará honras indevidas e o conduzirá a morte. A cor da tapeçaria é aqui uma metáfora do destino de Agamêmnon, a cor carmesim indica o sangue que em breve será vertido. E deste modo vemos mais uma demonstração da polissemia da fala da personagem. Sob os elogios exagerados e seu desejo por glorificar Agamêmnon se esconde o propósito de dar cabo da vida daquele que não só matou sua filha, mas também desrespeitou sua posição de esposa legítima ao trazer sua concubina para habitar junto a ela.

Segundo Doug L. Cairns ‘pensar mais do que pensamentos mortais’, ‘pensar grande’ num sentido de excesso de vanglória ou de auto-confiança pode ser descrito como *hýbris*. E, de acordo com suas próprias palavras, é exatamente este o caso na ‘cena do tapete’ de *Agamêmnon*. Clitemnestra sabe que a sobrevalorização da própria honra é um ato que recorre em *hýbris* e que, como toda desmedida, implica numa punição por parte dos deuses. Portanto,

---

<sup>206</sup>Segundo o *Liddell and Scott's Greek-English Lexicon*, *u9bristh/v* é alguém que é violento e arrogante, um homem insolente, um homem licencioso ingovernável, descontrolado.

<sup>207</sup>“Rei Agamêmnon. Eia, bem o saudai, pois assim convém, ele revolveu Tróia com a enxada de Zeus portador de justiça, lavrado está o solo. Altares desaparecidos e estátuas de Deuses, e sementes da terra toda está perecendo: (...)” (ÉSQUILO, *Agamêmnon*, vv.523-528). Relato do arauto sobre a tomada de Tróia e a atuação de Agamêmnon.

<sup>208</sup>Segundo Doug L. Cairns, “*hýbris* certamente se refere a atos concretos, incluindo a falha em reconhecer a honra dos deuses, mas também é associada com ‘pensamentos ímpios’, ‘pensar excessivamente para um mortal’, ‘desprezar a presente fortuna de alguém’, ‘pensamentos excessivamente orgulhosos’ e ‘ofender os deuses com a audácia de vangloriar-se em excesso’; (...), assim ‘pensar mais do que pensamentos mortais’ deve ser uma forma de *hýbris*.” (CAIRS, 1996, p.16).

o convite de Clitemnestra é uma tentativa de persuadir Agamêmnon a arrogar-se uma honra maior do que a que um mortal deveria possuir (922,925), e seu decisivo argumento, após o qual Agamêmnon cessa de resistir, apela explicitamente ao seu desejo de ser honrado (939). Agamêmnon percebe, também, que Clitemnestra está instigando-o a exaltar sua própria honra, na medida de desonrar os deuses, e está plenamente consciente dos perigos da *phthonos* como resposta divina (921,946-7); (...) ele está determinado a evitar isso contando estar feliz antes de ser morto (927-30); e ele continua inquieto, mesmo enquanto se prepara para trilhar o caminho vermelho, sua *aidôs* em 948-9 é um sinal de que ele percebe que está levando sua própria reivindicação por *timé* muito além e falhando em dar honra onde honra é devida. A *phthonos* dos deuses que é tão proeminente neste contexto, deste modo, não foca somente na prosperidade humana ou sucesso; antes, Agamêmnon é persuadido a agir de uma forma que demonstra uma resposta ilegítima ao seu sucesso, uma resposta de supervalorização da própria *timé* claramente classificada como a *hýbris* que procede da prosperidade.<sup>209</sup>

Desta forma, Clitemnestra ao convidá-lo a adentrar no palácio pela via purpúrea está não apenas anunciando sua morte por meio de metáfora, mas também tentando fazê-lo recair em *hýbris*. Talvez como uma forma de conseguir a ajuda dos deuses para o seu arдил, garantindo assim que Agamêmnon não escaparia com vida da cilada que ela lhe havia preparado. Ao aceitar honrarias devidas somente aos deuses, o rei argivo comete um ato desmedido e passa a estar sujeito a devida punição por parte daqueles a quem ofendeu. Portanto - segundo nosso entender - Clitemnestra ao fazê-lo cometer um ato desmedido afiança o respaldo dos deuses para o crime que irá cometer. O assassinio de Agamêmnon passaria assim a ser um ato de justiça divina contra o homem que ousou não só sacrificar a própria filha, como também ofendeu “os deuses com a audácia de vangloriar-se em excesso.”<sup>210</sup> A heroína esquiliana passaria então a ser apenas o instrumento da justiça divina. Justiça que acometia todos aqueles que se deixavam levar por pensamentos desmedidos.

Ao longo desta exposição vimos como Clitemnestra manipula com maestria suas palavras para se fazer passar como a personificação da esposa virtuosa. Contudo, em passagens do *Agamêmnon* e da segunda peça da trilogia, as *Coéforas*, vislumbramos igualmente seu esforço em se apresentar como uma mãe amorosa. Ao dirigir-se a Agamêmnon por ocasião de seu retorno à Argos, a personagem se justifica pela ausência de Orestes.<sup>211</sup> Temerosa da possibilidade do conselho ser derrubado e de que

---

<sup>209</sup> CAIRS, D.L. *Op.cit.* p.19.

<sup>210</sup> CAIRS, D.L. *Op.cit.*, p.16.

<sup>211</sup>“Por isso aqui o filho não está presente como devia, penhor do pacto meu e teu, Orestes, e que isto não te admire: dá-lhe abrigo o benévolo hospedeiro Estrófio da Fócida, por prevenir-me de dúplice dor: o teu perigo em Ílion e se um desgoverno aclamado pelo povo derrubasse o Conselho, por ser congênito aos

algum mal pudesse acontecer com o menino, ela diz ter lhe mandado para a Fócida. Nestes versos a personagem aparece como a mãe zelosa que teme pela vida da sua prole. Do mesmo modo, nas *Coéforas* ao receber a ‘notícia’ por um hóspede fócido - na realidade Orestes<sup>212</sup> - de que seu filho havia morrido, Clitemnestra se lastima.<sup>213</sup> Ela parece sofrer, o que a enquadra dentro do comportamento esperado de uma mãe quando da morte de seu filho. Entretanto, através da fala da Ama<sup>214</sup> somos alertados para a provável hipocrisia deste sofrimento.<sup>215</sup> E somos convencidos disto quando Clitemnestra compreende que o causador da morte de Egisto é Orestes, o filho exilado que retorna ao solo pátrio para se vingar dos torturadores de seu pai (*Co.*,vv.887-891). Ao saber que Egisto foi ferido ela não titubeia em lançar mão do *pélekus* e agredir o assassino de seu amante, mesmo que este seja seu filho.

Todavia, no *Agamêmnon* só conhecemos abertamente os seus pensamentos e sentimentos quando a rainha aparece diante do coro sob o cadáver do chefe argivo e de sua concubina (*Ag.*,vv.1372-1398). A personagem não sente remorsos pelo crime cometido e diz não se arrepende das palavras falsas que utilizou para conseguir colocar em prática seu arдил sem suspeita, ‘pollw~n pa/roiqen kairi/wv ei0rhme/nwn ta0nanti/’ ei0pei~n ou0k e0paisxunqh/somai’ (“Não me **envergonho** de contradizer muitas palavras antes oportunas.”/*Ag.*,vv.1372 a 1373), pois esta era a única forma de conseguir atacar seus inimigos. Clitemnestra mostra-se aqui consciente de sua posição como mulher. Como mulher ela sabe o que se espera de suas ações e suas falas. E como uma bem-nascida ela partilha do *habitus*<sup>216</sup>

---

mortais mais pisotear a quem caiu. Tal escusa não traz nenhum engano.” (ÉSQUILO, *Agamêmnon*, vv.877-886).

<sup>212</sup>Orestes se passa por um hóspede para poder entrar no palácio de Argos e assim perpetuar a vingança contra os assassinos de seu pai.

<sup>213</sup>“Ai de mim! Que pilhagem nos atinge! Ó Praga inelutável deste palácio, como espreitas muitos e remotos bens: dominando de longe com arcos certos, dos meus me espolias nesta miséria! E agora Orestes: por prudência estava tirando o pé do brejo do extermínio. Agora a esperança, no palácio médica de maligno delírio, revela-se traidora.” (ÉSQUILO, *Coéforas*, vv.700-706)

<sup>214</sup>“Ante os servidores, finge um luto de olhos turvos, ocultando o riso por acontecimentos para ela bem sucedidos, e como a estar tudo mal para o palácio, pela nova que os hóspedes anunciam clara.” (ÉSQUILO, *Coéforas*, vv.737-741).

<sup>215</sup>Segundo Diana de Paco Serrano “Por traz do engano a que é submetida, sua reação diante da notícia da morte de Orestes está, como toda a personagem e seus atos, cheia de ambigüidade. Ou mostra seu lado humano, ou mais uma vez finge habilmente, opinião que compartilha a ama do jovem aparentemente desaparecido.” (SERRANO, 2003, p.109).

<sup>216</sup>Podemos definir o conceito de *habitus* de Pierre Bourdieu esquematicamente como: I) as estruturas incorporadas; II) princípio de geração, estruturação e unificação de práticas e representações em todos os indivíduos submetidos aos mesmos condicionamentos; III) sistema de disposições duradouras e transponíveis; e IV) como princípio gerador de *estratégias* que permitem enfrentar situações imprevistas e incessantemente renovadas.

deste grupo feminino, ou seja, partilha das mesmas *estruturas* interiorizadas. Devido a isso - ao longo do *Agamêmnon* e na passagem supracitada das *Coéforas* - Clitemnestra irá desenvolver suas ações observando estas *estruturas* que irão lhe permitir agir de acordo com o comportamento desejado a uma mulher bem-nascida. Assim, mesmo sendo uma mulher ‘transgressora’ ela não deixava de ter internalizado o ideal de feminino de sua sociedade, pois sabia que este era o comportamento valorizado e legitimado por ela. Devido a isto, para atingir seu intento - matar Agamêmnon e assumir juntamente com seu amante o trono de Argos - ela deve burlar esta norma cultural já que não pode romper abertamente com ela. Através de *estratégias*<sup>217</sup> a personagem procura utilizar das virtudes associadas ao feminino - ainda que apenas na aparência - para não levantar suspeitas sob seus planos e desta forma conseguir atingir seus objetivos. Por isto, nas passagens analisadas até aqui a vemos utilizar-se insistentemente da persuasão feminina. Em suas falas direcionadas ao coro, a Agamêmnon e a Orestes<sup>218</sup> a vemos se passar pela esposa virtuosa, que prefere intentar contra a própria vida ao ter que suportar viver sem a companhia de seu marido, a mulher fiel que na sua ausência se manteve casta, a mãe zelosa que sofre pela perda de seu filho.

Contudo, o discurso de Clitemnestra não utiliza somente da fala feminina. Pelo contrário, sua fala vacila entre posições de gênero: ora sua fala é deferente como uma mulher, ora persuasiva como um homem. E ela transita livremente entre estes dois extremos, constantemente reformulando a si mesma para se adequar a situação.<sup>219</sup> Portanto, ao ajustar suas palavras e as adaptar às circunstâncias e suas necessidades ela orienta o curso dos eventos na direção que deseja. No entanto, é o aspecto masculino de sua fala que melhor caracteriza essa mulher de coração viril dona de uma excepcional habilidade retórica e persuasiva, e que se mostra ao longo da *Oréstia* como vingativa, implacável, corajosa e cruel. Mulher viril que ao pressentir a iminência da morte não se amedronta, mas a enfrenta como um homem. Frente aos gritos de Egisto não opta pela inatividade o que seria de esperar de um comportamento feminino. Diante do perigo ela não titubeia e pede imediatamente pelo machado homicida (‘δοι/η τιν **a0ndrokmh~ta pe/lekun** w9v ta/xov/’, “dêem-me rapidamente o **machado**

---

<sup>217</sup> *Estratégias*, de acordo com nossa interpretação da teoria de Pierre Bourdieu, são os improvisos regulados gerados pelo *habitus* que permitem aos indivíduos procurarem diante das respostas possíveis ao *habitus* de seu grupo aquelas que melhor atendem a seus interesses (necessidades).

<sup>218</sup> No que se refere a fala de Clitemnestra endereçada a Orestes que aparece sob o disfarce de um estrangeiro fôcido.

<sup>219</sup> MCCLURE, L. *Op.cit.* p.71.

**homicida**” / *Co.*, v.889), mostrando-se preparada para a ação e para encarar o perigo sem medo. Até mesmo sua morte se mostra transgressora. Ao ser assassinada, Clitemnestra soma mais um elemento masculino a seu caráter.<sup>220</sup> O homicídio é na tragédia, segundo Nicole Loraux, uma morte tipicamente masculina, morte provida de *andréia*. Deste modo, a Clitemnestra esquiliana pode ser considerada como uma mulher transgressora não só por suas falas, ações e pelos atributos a ela designados, mas também pela forma que assume sua morte. Isto posto, de agora em diante iremos nos ater a análise das ações, falas e atributos que nos permitem designar a heroína como uma personagem transgressora e igualmente caracterizá-la como uma ‘mulher masculina’.<sup>221</sup>

Sua característica viril nos é apresentada logo no prólogo da primeira peça da *Oréstia*. Ao se referir as suas fadigas devido a incansável espreita dos sinais luminosos que trariam a notícia da captura de Tróia, o sentinela do palácio revela que cumpre ordens de Clitemnestra: ‘w[de ga\r kratei~ gunaiko\v a0ndro/boulon e0lpi/zon ke/ar’ (“tal é o poder do viril coração expectante da mulher”; *Ag.* v.10/11). Onde ‘kratei~’ (“poder”,v.10), ‘gunaiko\v’ (“de mulher”, v.11), ‘a0ndro/boulon’ (“como resolução viril/ decisão”, v.11), ‘e0lpi/zon’ (“esperançoso”, v.11) e ‘ke/ar’ (“coração” v.11) designam Clitemnestra como alguém que ordena, deseja e espera como um homem. A rainha em sua dupla espera pela vitória argiva na guerra e pelo retorno de Agamêmnon não se desespera à maneira de uma mulher, mas espera comedidamente sem se deixar tomar pela emoção. No entanto, o caráter racional da personagem é questionado pelo coro de anciões que nos versos 268 à 277 supõe que as boas novas da captura de Tróia se devem a sua confiança em “persuasivas visões de sonhos” (*Ag.*, v.274). À tal suspeita Clitemnestra responde não ter “opinião de dormente coração” (‘brizou/shv’, sonolento/dormente, e ‘freno/v’, coração; v.275), ou seja, que o que diz não está pautado em sonhos, mas sim em ‘fatos concretos’.<sup>222</sup> Com estas palavras ela afirma

---

<sup>220</sup> ‘cifoulkw~i’ (“com a espada”; *Eumênides* v.592); ‘de/rhn’ (“pescoço”; *Eumênides* v.592): ‘le/gw cifoulkw~i †xeiri\ pro\v †de/rhn temi/n.’ = “Digo: com a espada na mão cortei o pescoço.” (*Eumênides*,v.592). Fala de Orestes ao relatar ao coro como matou Clitemnestra.

<sup>221</sup> A tragédia ou lembra sua audiência dos padrões contemporâneos ou rege-se por eles. Por isso se compreende que as personagens femininas sejam admoestadas a ficar em silêncio, e dentro de casa, e que as mulheres transgressoras sejam caracterizadas como masculinas. Ver (FOLEY, 2001, pp.6-7).

<sup>222</sup> A personagem não está a sonhar com o regresso da tropa argiva. Ela tem certeza da vitória, pois esta já é um fato consumado.

explicitamente a sua racionalidade, deixando entrever que tem consciência de seu aspecto racional. Contudo, apenas quando dá provas irrefutáveis da veracidade de suas palavras o coro acredita na vitória. Ela relata então como tomou conhecimento da derrota Troiana. Para não ser pega de surpresa com o retorno da tropa, e conseqüentemente com o retorno de Agamêmnon, a soberana elaborou um estratagema de sinais transmitidos desde Tróia até Argos. Ao longo do percurso que ligava os dois palácios, Clitemnestra ordenou que portadores de tochas fizessem resplandecer focos luminosos que ao serem acesos sucessivamente tornariam o palácio conhecedor das boas novas (Ag., vv. 281-316). E continua sua fala descrevendo o que deve estar acontecendo em Tróia depois de capturada. De um lado a situação dos vencidos lamentando a dor da perda dos entes queridos e por outro lado os vencedores que já repousam nas casas conquistadas dos troianos (Ag., vv.320-337). Ela roga então para que os vencedores saibam agir com prudência, devem respeitar os deuses da pátria e não pilhar o que é indevido, ou seja, não devem ser invadidos pelo desejo da ganância (Ag., vv.338-350).

Nestas falas, por meio da eficiência do mecanismo de archotes criado por Clitemnestra, nos é afirmada a inteligência da personagem e igualmente sua ‘suposta’ apropriação de mais uma característica associada pela sociedade ao masculino, o comedimento. A mulher - como visto no primeiro capítulo - é associada com a desmedida, uma vez que é incapaz de controlar a si mesma e de tomar qualquer decisão ponderada sem a mediação de seu esposo ou seu *kýrios*. Chama-nos atenção, portanto, o fato de Clitemnestra - ao longo dos versos 338-350 - delinear ao coro o comportamento adequado aos vitoriosos para que não viessem a cometer *hybris*. Ela espera que o exército argivo saiba respeitar os deuses tutelares e os templos troianos, e que não deixem se levar pela ganância ao pilhar o que não se deve. Para retornarem seguros aos seus lares e se manterem vitoriosos precisam do auxílio dos deuses, e estes não são benignos para aqueles que se mostram impiedosos. A *sophrosýne*<sup>223</sup> comumente associada ao masculino aparece aqui aconselhada por uma mulher, ainda que saibamos que esta fala é apenas mais um exemplo da hipocrisia da personagem.<sup>224</sup> Após esta

---

<sup>223</sup> Segundo o *Liddell and Scott's Greek-English Lexicon*, *swfrosu/nh* é o caráter ou a conduta da *sw/ frwn*, moderação, discrição: auto-controle, temperança, castidade, sobriedade.

<sup>224</sup> O desejo de Clitemnestra é se vingar de Agamêmnon. Ela deseja sua morte acima de tudo, por isso soa estranha sua preocupação com o comportamento do exército do qual ele é o comandante supremo. Para ela, podemos supor, seria melhor que a tropa e seu dirigente se comportassem de forma desmedida de maneira a serem punidos pelos deuses.

exposição o coro impressionado com o discurso da rainha qualifica sua fala como prudente, ‘gu/nai, kat’ a0/ndra sw/fron0 eu0fro/nwv le/geiv’ (“mulher, falas prudente qual prudente homem”, Ag., v.351),<sup>225</sup> aferindo a Clitemnestra uma atribuição masculina. Ao descrever a provável situação em Tróia e recomendar moderação às tropas lhe exortando o cuidado devido para não cometer atos de impiedade, a esposa de Agamêmnon desafia a visão do coro da falta de racionalidade e de competência moral da mulher, assim como da autoridade de sua fala.<sup>226</sup>

No entanto, se na passagem supracitada vemos a personagem ser tomada como uma mulher prudente - devido a sua fala ponderada - e por conseguinte como detentora de *sophrosýne*, o mesmo não acontece nas falas nas quais Clitemnestra exorta Agamêmnon a aceitar glórias indevidas. Nos versos 931-944, o casal argivo trava um ferrenho debate no qual Clitemnestra lança mão de toda a sua habilidade retórica para convencê-lo a entrar no palácio sob o manto purpúreo. Observamos então uma outra postura da personagem. Ao longo destes versos ela intenta persuadir Agamêmnon a tomar uma atitude desmedida, ou seja, a cair em *hýbris*. Ela sabe que o que lhe propõe é um ato impiedoso. Sabe que tal glória é devida somente aos deuses e que aceitá-la significa cometer um assalto a honra divina. Devido a insistência de seus argumentos, Agamêmnon nota com surpresa seu empenho em ganhar a disputa verbal. Surpresa que ele expressa ao dizer que “Não é de mulher o **desejo de combate**” (‘i9mei/rein’, desejo; ‘ma/xhv’, combate; Ag., v.940). Ao invés de ceder passivamente aos contra argumentos do Átrida, ela rompe com a atitude Clitemnestra demonstra que sob o comedimento fingido da recusa de Agamêmnon se encontra um homem ávido por glória e poder. Por fim, mais uma vez sua habilidade verbal é comprovada e Agamêmnon ‘triumfalmente’ caminha pelo tapete purpúreo até a morte.

Após o crime cometido e a deliberação do coro de anciões acerca da atitude mais conveniente a ser tomada, Clitemnestra surge em cena sobre os cadáveres de seu marido e de sua amante. Ao invés de arrependimento o que encontramos é uma mulher exultante, convencida da justiça de seu feito. Ela diz não se arrepender das palavras falsas que se utilizou para conseguir colocar em prática seu crime sem suspeita, ‘pollw~n pa/roiqen kairi/wv ei0rhme/nwn ta0nanti/’ ei0pei~n

---

<sup>225</sup> ‘a/ndra sw/fron0’ = “homem prudente” (Ag.,v.351); ‘eu0fro/nwv le/geiv’ = “prudente falas” (Ag.,v.351).

<sup>226</sup> FOLEY, H.P. *Op. cit.* p.207.

ου0k e0paisxunqh/somai' ("Não me **envergonho** de contradizer muitas palavras antes oportunas", Ag. vv.1372-1373). Nestes versos podemos ver que o crime cometido contra Agamêmnon foi algo planejado, ou seja, ela usou da razão para poder colocar em prática seu intento sem levantar desconfianças. Por isso o uso de palavras oportunas, palavras que iludiram o coro e o próprio Agamêmnon lhe fazendo passar pela esposa incorruptível aplicada aos seus deveres esponsais. Além disto, como vemos nos versos 1377-1378 - "Este meu combate, não sem **plano prévio**, pela porfia prístina, veio, com o tempo" ('a0fro/ntistov pa/lai', "não impensado", Ag.v.1377) - o fato do crime por ela praticado ter sido planejado significa que não foi um ato movido pelo impulso, no calor das emoções. Mas pelo contrário, o delito cometido foi algo premeditado, muito bem ponderado e realizado com o pleno domínio da razão. Portanto, Clitemnestra aparece mais uma vez como a mulher masculina que deixa a inatividade de lado e assume diante dos acontecimentos o papel de protagonista. Ela decide, planeja, argumenta e executa. E para executá-lo a assassina implacável elabora seu embuste de tal forma que seja impossível à vítima escapar da morte.<sup>227</sup> Tal é o seu domínio da razão; capaz de montar um estratagema infalível do qual é impossível fugir.

Diante das falas da rainha o coro se mostra surpreso: "Nos espantamos com tua fala, **como um insolente**; tal palavra se impõe sobre o homem" ('qauma/zoume/n sou glw~ssan, w9v qrasu/stomov; h3tiv toio/nd' ep' a0ndri\ kompa/zeiv lo/gon', Ag., vv.1399-1400). Ao dizer que "tal palavra se impõe sobre o homem", o coro mostra como as falas de Clitemnestra tiveram força, ou seja, como ela conseguiu convencer através da argüição Agamêmnon a entrar no palácio. Deste modo, as palavras de uma mulher se sobrepuseram as do homem, ocorrendo, portanto uma inversão dos papéis de gênero. A fala de Clitemnestra - e não a de Agamêmnon - acaba sendo a palavra vitoriosa, ou seja, a palavra final. Às repreensões do coro ela responde não se importar com o juízo que fazem dela. O fato é imutável, Agamêmnon está morto e sua morte foi a justa punição pelos crimes por ele cometidos: "**Tendes-me por mulher imprudente**,<sup>228</sup> mas eu com **intrépido coração**"<sup>229</sup> vos digo

---

<sup>227</sup> "Fiz de tal modo (e isto não negarei) a não escapar nem evitar a morte. Inextricável rede, tal qual a de peixes, lanço-lhe ao redor, rica veste maligna. Firo-o duas vezes e com dois gemidos afrouxou membros ali mesmo e prostrado dou-lhe o terceiro golpe, oferenda votiva a Zeus subterrâneo salvador de mortos." (ÉSQUILO, *Agamêmnon*, vv.1380-1387)

<sup>228</sup> 'gunaiko\v w9v a0frasmonov' = "mulher imprudente/louca" (ÉSQUILO, *Agamemnon*, v.1401)

cientes: tu queres louvar-me ou repreender, dá no mesmo, eis aí Agamêmnon, meu esposo, e morto, façanha desta **mão destra**,<sup>230</sup> justo artífice” (Ag.,vv.1401-1406). Segundo Helene P. Foley, Clitemnestra interpreta as palavras do coro como uma forma de fazê-la parecer uma mulher estúpida de modo que seu crime pareça ser o ato tresloucado de uma mulher descontrolada. Contudo, ela diz que fala com coração sem temor àqueles que sabem, ou seja, que tem conhecimento do crime por ela cometido. Clitemnestra não se amedronta diante da descoberta de seu ato pelos anciões, ao contrário do que se espera de um assassino ela não se intimida com a revelação de seu delito. Ela se mostra corajosa,<sup>231</sup> não teme a punição de seus feitos. Considera sua ação um feito de justiça, proeza executada por sua mão destra, **“justo artífice”** (**‘dikai /av te/ktonov’**, Ag. v.1406). O fato dela designar sua mão destra como sendo a autora do delito nos remete a mais uma ligação da personagem com o masculino. O hábito ideológico da polarização era uma marca da mentalidade e cultura grega do Período Clássico, os gregos definiam a sua “identidade negativamente, por meio de uma série de oposições polarizadas deles mesmos do que eles não eram.”<sup>232</sup> Grego-bárbaro, cidadão-estrangeiro, livre-escravo, deuses-mortais e homem-mulher eram todos pares de oposições que serviram para definir a identidade grega. No entanto, a qualidade ideológica da lógica polarizante grega é “mais aparente em sua representação da diferença sexual, ou melhor, a diferença de gênero, (...) construção ideológica da natureza masculina como não simplesmente diferente da mas oposta (e hierarquicamente superior) a natureza feminina.”<sup>233</sup> E igualmente, dentro da polarização homem-mulher se distinguiam uma série de qualificações associadas ou ao masculino ou ao feminino. E dentre estas atribuições se encontrava a associação feita entre direita/masculino e esquerda/feminino. Ao atribuir a autoria do feito a sua mão direita, Clitemnestra está atribuindo a si mais uma característica masculina e a seu crime um status de justiça. Para Foley ela está assim pedindo para ser julgada como um vingador justo e não como uma mulher estúpida usando falas inapropriadas ao seu sexo sobre seu

---

<sup>229</sup> ‘a0tre/stw| kardi/a’ = “intrépido coração/ coração sem medo.” (ÉSQUILO, *Agâmêmnon*, v.1402)

<sup>230</sup> ‘decia~v xero/v’ = “mão destra.” (ÉSQUILO, *Agâmêmnon*, v.1405)

<sup>231</sup> Mulher provida de *andreia*, de coragem.

<sup>232</sup> CARTLEDGE, Paul. *The Greeks: A Portrait of Self and Others*. Oxford: University Press, 1993, p.12/13

<sup>233</sup> CARTLEDGE, P. *Op. cit.* p.11.

marido.<sup>234</sup> Porém, o coro não aceita a visão heróica que Clitemnestra tem de seus crimes. Eles enxergam esse ato sob a ótica da loucura e do provável consumo de drogas. Pode-se dizer assim que o coro tende a ver Clitemnestra sob as pressuposições culturais tradicionais acerca das mulheres segundo as quais elas são desprovidas de racionalidade, moralidade e de autocotrole.<sup>235</sup> Isto é, *hybristés* por natureza.

Ao ver Clitemnestra se vangloriar sobre o corpo de seu marido o coro a chama de ‘ko/rakov e0xqrou~’ (“odioso corvo”, *Ag.*, v.1473): “Ela de pé sobre o corpo à maneira de odioso corvo alardeia hinear díssono hino.” (*Ag.*, vv.1472-1474). A rainha argiva recai assim outra vez em *hýbris* ao clamar glórias indevidas para si e sobre tudo por clamá-las sobre o corpo de um homem morto, o que não era permitido segundo a tradição. Esta atitude intensifica o seu caráter como *hybristés* já apresentado anteriormente pelo dolo cometido contra Agamêmnon. Crime este que dentro da trilogia esquiliana - segundo nosso entender - simboliza a concretização máxima do rompimento da soberana argiva com o modelo de mulher ideal. Segundo Froma Zeitlin, o objetivo da *Oréstia* é traçar a evolução da civilização que para Ésquilo é obtida através da hierarquização de forças opostas. “A solução, portanto, coloca Olímpianos sobre ctônicos no nível divino, Gregos sobre bárbaros no nível cultural, e homens sobre mulheres no nível social.”<sup>236</sup> No entanto, “o conflito homem-mulher subordina os outros dois ao fornecer a metáfora central que ‘sexualiza’ as outras questões e as atraem em seu campo magnético, (...)”<sup>237</sup> Deste modo, a civilização é alcançada na trilogia através da subordinação do feminino ao masculino, reafirmando a natureza obrigatória do casamento e da submissão da mulher ao seu esposo. Os laços matrimoniais sobrepõem-se a qualquer laço de parentesco o que é afirmado quando da absolvição de Orestes pelo Areópago ao se considerar o crime cometido por Clitemnestra (“marricídio”) muito mais grave do que o cometido por ele (“matricídio”). A idéia da primazia dos laços estabelecidos pelo casamento sobre as demais relações de parentesco está presente na defesa feita por Apolo de Orestes em seu diálogo com as Eríninas nas *Eumênides*. O deus argumenta que o pai é na verdade quem gera a criança sendo a mãe apenas o recipiente que recebe a semente da vida e a hospeda até o seu desenvolvimento

---

<sup>234</sup> FOLEY, H.P. *Op. cit.* p.212.

<sup>235</sup> FOLEY, H.P. *Op. cit.* p.228.

<sup>236</sup> ZEITLIN, F. I. *Op.cit*, p.87.

<sup>237</sup> *Ibid.*

final.<sup>238</sup> Desta forma, o matrimônio seria o laço mais importante contraído por uma mulher - mais importante até do que os vínculos maternos - e intentar contra ele significaria cometer a transgressão mais grave ao modelo de mulher ideal.<sup>239</sup> Nas *Coéforas* Orestes se refere à Clitemnestra e Egisto como os conspiradores da morte do mísero pai, ‘cunw/mosan me/n qa/naton a0qli/wi patri’ (“planejaram juntos a morte do mísero pai”, *Co.*, v.978), e o coro de cativas relembra igualmente o caráter premeditado deste crime hediondo ao chamá-lo de ‘gunaikobou/louj’ (“astúcias tramadas por mulher”; *Co.*, v.626). Ainda na mesma estrofe o coro se refere ao casamento de Agamêmnon e Clitemnestra como “o inamistoso casamento abominável ao palácio” (v.624-625), cuja lembrança o leva a honrar “a lareira não cálida no palácio e na mulher a não audaciosa espada”<sup>240</sup> (*Co.*, vv.629-630). A união entre os irmãos de Menelau e Helena é vista aqui como um matrimônio mal sucedido, não por culpa do homem, mas sim por culpa da esposa desprovida de virtude. Mulher que teve a audácia de assassinar o próprio esposo, tão perigosa que foi capaz de tramar astúcias eficazes “contra homem armado de escudo, contra homem irado temido por inimigos”. E que torna preferível o não contrair bodas, pois ao lembrar do delito cometido o coro honra “a lareira não cálida no palácio”<sup>241</sup>, ou seja, o *oikos* desprovido de mulher.

Contudo, na cena final do *Agamêmnon* Clitemnestra parece sofrer uma refeminização. A personagem aparece em cena para mediar o confronto entre Egisto e o coro. Ela carinhosamente chama a atenção de seu amante para que não cometa novos males, e termina sua fala com brandura assumindo hipoteticamente a insignificância de sua fala enquanto mulher. A personagem que desde o assassinato de Agamêmnon e a sua conseqüente tomada do poder aparentemente não agirá mais pautada nas *estratégias* de ação criada por seu *habitus*<sup>242</sup> - já que a sua atitude e postura posterior ao delito

<sup>238</sup> “Isso direi e sabe que direi verdade. Não é a denominada mãe quem gera o filho, nutriz de recém-semeado feto. Gera-o quem cobre. Ela hóspeda conserva o gérmen hóspede, se Deus não impede.” (*Eumênides*, vv.657-661)

<sup>239</sup> “A mensagem misógina da *Oréstia*, através da suposta culpa de Clitemnestra, é bastante clara. Pais podem matar filhas, e filhos podem matar suas mães, mas qualquer crime cometido por mulheres contra homens é absolutamente inaceitável sobre qualquer condição.” (GRIM, 1990, p.8)

<sup>240</sup> ‘gunaikei/an (t0) altolmon ai0xma/n’ (“na mulher não audaciosa espada”; *Co.* v.630). A espada não é instrumento de mulher. O coro está aqui demonstrando que reprova o crime cometido por Clitemnestra contra Agamêmnon.

<sup>241</sup> A função de manter o fogo da lareira acesso estava sob a responsabilidade da esposa ou de uma filha virgem.

<sup>242</sup> De acordo com nossa análise, após o homicídio de Agamêmnon a personagem não precisará mais se passar pela mulher virtuosa, e nem terá condições para isso, pois com a morte de seu esposo ela se tornará

romperá, segundo nosso entender, completamente com a noção de *prática* de Pierre Bourdieu<sup>243</sup> uma vez que ela deixará aparentemente de agir pautada nas estruturas interiorizadas e passará a atuar unicamente segundo a situação e suas necessidades - encena aqui o papel de esposa, e em suas palavras finais - como muito bem observa Helene P. Foley - adota a descrição de Egisto da fala do coro a equiparando aos latidos de um cachorro. No entanto, por trás da aparente refeminização, é ela quem controla a situação. Duas vezes ela pede a Egisto que retroceda em sua discussão com o coro (Ag.,vv.1654-1661/1672-1673), e em ambas as ocasiões ela parece ser atendida. É isso o que concluímos com o fechamento da peça pela seguinte fala da personagem: “Não cuides mais destes vãos latidos. Eu e tu no poder bem disporemos do palácio” (Ag., vv. 1672-1673). O silêncio que se segue a estes últimos versos nos dá a entender que Egisto obedeceu às exortações de Clitemnestra. Observamos aqui mais uma demonstração da autoridade de sua fala. É ela quem de fato detém o poder. Detentora do *kra/ton* durante a ausência de Agamêmnon,<sup>244</sup> a rainha deseja e consegue tornar sua regência permanente. Ultrajada por ele ela quer lhe tirar tudo, não apenas sua vida. “A personagem desenvolve um desejo implacável pelo poder”,<sup>245</sup> ambiciona governar não apenas o seu *oikos*, mas também o território dominado pelo palácio e as relações interpessoais que estabelece. Ela é assim

feita para assumir a posição do *tyrannos* político, (...). Ela não governa sozinha, em uma completa *gynecocracy*, mas o princípio é mantido pela delineação de seu amante e posterior co-regente Egisto. Ele é o homem que sucumbiu a dominação feminina. Ele ocupa o espaço interior feminino (*oikourous*, Ag. 1225, 1626) e renuncia as atividades masculinas heróicas da

---

a detentora absoluta do poder e terá condições de agir livremente. Clitemnestra é, portanto, o exemplo máximo de transgressão ao ideal de comportamento feminino dentro da *Oréstia*. Pois se por um lado ela passa mais da metade da primeira peça utilizando-se de falas e atitudes condizentes com a postura esperada de uma mulher bem-nascida, após a revelação de seus crimes ela assumirá abertamente sua relação ilícita com Egisto e responderá a intimidação de exílio do coro com outra ameaça, “faz tais ameaças cômico de meu preparo em iguais condições. Se por força venceses domina-me; se Deus decidir o contrário, aprenderás ainda que tarde a ter prudência.” (Agamêmnon, vv. 1422-1425). Contudo, embora ela seja a única personagem que romperá abertamente com o comportamento que lhe é esperado, ela não deixará de agir em outras ocasiões através das *estratégias* produzidas pelo *habitus*. O que mostra que mesmo a mais ‘infame’ das esposas trágicas não conseguirá romper totalmente com o *habitus* do grupo feminino ao qual pertence, o grupo das mulheres bem-nascidas.

<sup>243</sup> Bourdieu vê a *prática* não como o produto da obediência estrita às estruturas internalizadas e nem como o fruto de um livre arbítrio criador, mas sim como o produto da interação entre o *habitus* e a situação.

<sup>244</sup> “Venho reverente a teu poder, Clitemnestra, pois justo é honrar a mulher do rei quando o trono está ermo de homem.” (ÉSQUILO, Agamêmnon, vv.258-263)

<sup>245</sup> KITTELA, S. *Op.cit.* p.125.

guerra e glória (Ag. 1626). Ele é apenas um complemento a, não um iniciador do, complô contra Agamêmnon (Ag.1625). (...).<sup>246</sup>

Egisto é dominado por ela. É a mulher quem tem o comando. “Clitemnestra, (...), era certamente uma rainha que não se submeteria ao governo de um homem.”<sup>247</sup> Do mesmo modo que não se submeteria a tutela de um marido. A heroína esquiliana rompe com todos os preceitos a serem observados pela mulher no casamento. Em troca da proteção - física e econômica - a esposa deveria gerar e criar filhos legítimos, assim como conservar e administrar os bens domésticos. Entretanto, “a Clitemnestra adúltera de Ésquilo (...) se recusa em diferentes aspectos a limitar suas ações e pensar dentro dos limites esperados a esposa convencional, desafiando os padrões tradicionais de herança e casamento.”<sup>248</sup> Ela não só comete adultério, como se mostra cruel com os filhos e displicente com relação ao *oikos*. Clitemnestra, ao contrário do que se espera de uma esposa bem-nascida, não cuida dos bens adquiridos por seu esposo. Ao invés de administrá-los de forma a conservá-los ela faz usufruto desmedido das riquezas domésticas, o que se depreende da fala de Electra na qual relata que sua mãe e seu amante tendo usurpado o poder fazem uso dos bens de Agamêmnon de forma desmedida: ‘οι9 d’u9perko/pwj e0n toi~si soi~v po/noisi xli/ousin me/ga’ (“E eles **excessivamente** muito se aproveitam do suor do seu trabalho”); *Co.* vv.136 a 137).

Infel, mãe cruel, descomedida, enfim são muitos os qualificativos negativos atribuídos a ela.

É caracterizada por sua frieza, sua falsidade, como alguém que mente (A. 1372-1372), é calculista (A.1374-1376), tem rancor contra Agamêmnon (A. 1377-1378), é prepotente no uso do poder (com o guarda, as servas), se mostra muito dura com os filhos: (...); chega até a impiedade cruel com o cadáver de Agamêmnon (...).<sup>249</sup>

Diante de seu comportamento Orestes afirma ser melhor não se casar e não ter filhos (dever de todo o cidadão) a tomar como esposa uma mulher como ela, ‘τοια/δ’ e0moi\ cu/noikov e0n do/moisi mh\ ge/noit’ o0loi/mhn

---

<sup>246</sup> ZEITLIN, F. I. *Op.cit*, p.91.

<sup>247</sup> GRIM, Twila. *In Defense of Clytemnestra*. Undergraduate Honors Thesis expected by Ball State University Muncie. Indiana: 1990, p.4.

<sup>248</sup> FOLEY, H.P. *Op. cit.* p.81.

<sup>249</sup> VALDÉS, M. *Op.cit.* p.330.

pro/sqen e0k qew~n alpaiv 0 (“Qu e eu não tenha tal mulher em casa, dêem-me os Deuses antes morrer sem filhos.”; *Co.*vv.1005-1006). Clitemnestra é a ‘misht~v kuno/v’ (“odiosa cadela”; *Ag.* v.1228) que usa da falsidade de sua fala para enganar seu esposo e conseguir assassiná-lo. ‘Ta/laina’ (“mísera”, *Ag.*v.1107), ‘cunaiti/a fo/nou’ (“co-autora do massacre”; *Ag.* v.1116), ‘le/ont’ a0/nalkin e9n le/xei strfw/menon, oi0kouro\n’ (“leão covarde a rolar no leito, caseiro”; *Ag.* v.1224-1225) ela emprega toda a sua astúcia para se vingar daquele que sacrificou sua adorada Ifigênia e que desrespeitou sua posição de esposa legítima ao trazer sua concubina para habitar sob o mesmo teto que ela.<sup>250</sup>

**Serpente marinha** (‘mu/raina/’; v.994) ou **víbora** (‘elxidn’; v.994), se fosse, faria podre com o toque até sem morder, pela **audácia** (‘to/lmhj’; v.996) e pela **injusta arrogância** (‘ka0kdi/kou fronh/matoj’; v.996)? Que nome lhe dar ainda que abrande a boca? **Malha de caçar fera** (‘algreuma qhro/j’; v.998) ou **túnica destruidora de cadáver na banheira** (‘nekrou= pode/nduton droi/thj kataskh/nwma’, vv.998 a 999)? **Rede** (‘di/ktuon’; v.1000) sim e **malha** (‘alrkun’; v.1000) se diria e ainda **túnica destruidora** (‘podisth~rav pe/plouv’, v.1000).<sup>251</sup>

Nestas falas, Orestes se refere à perigosa astúcia da personagem e em cada indagação que faz cabe implicitamente uma afirmação. Chama Clitemnestra de ‘mu/raina/’ (serpente marinha) ou ‘elxidn’ (víbora). Ambos os termos designam um tipo de serpente, animal astucioso e traiçoeiro. E Clitemnestra pertence a uma espécie tão perigosa que apenas pelo toque seria capaz de destruir suas vítimas, isto devido a sua astúcia e arrogância. Orestes a associa igualmente aos instrumentos que utilizou para efetuar seu ardil contra Agamêmnon ao lhe chamar de ‘algreuma qhro/j’ (Malha de caçar fera), ‘nekrou= pode/nduton droi/thj kataskh/nwma’ (túnica

<sup>250</sup> Ao longo da *Oréstia* são recorrentes termos que se referem à Clitemnestra como uma ‘mulher masculina’, como vemos nos exemplos a seguir: ‘kratei~ gunaiko\v a0ndro/boulon e0lpi/zon ke/ar’/ “poder do viril coração expectante da mulher” (*Ag.*vv.10-11), onde **a0ndro/boulon** significa “como resolução/decisão viril”; e ‘a/ndra sw/fron’/ “homem prudente” (*Ag.*v.351). Também encontramos passagens que a designam como um cão; ‘dwma/twn ku/na’ (“cão do palácio”, *Ag.*v.607), ‘misht~v kuno/v’ (“odiosa cadela”, *Ag.*v.1228). Além destas caracterizações a personagem é igualmente apresentada com termos que remetem a sua posição de u9bristh/v: ‘ta/laina’ (“mísera”, *Ag.* v.1107), ‘du/sqeov guna/’ (“ímpia mulher”, *Co.* v.44), ‘patrokto/non mi/asma’ (“patricida poluência”, *Co.* v.1028), ‘duoi~n ga\r eilxe prosbola\v miasma/toin’ (“ela era tocada de dupla poluição”, *Eum.* v.600) e ‘pa/ntolme’ (“completamente ousada/atrevida”, *Co.* v.430).

<sup>251</sup> (ÉSQUILO, *Coéforas*, vv.994-1000)

destruidora de cadáver na banheira), ‘di/ktuon’ (rede), ‘alrkun’ (malha) e ‘podisth~rav pe/plouv’ (túnica destruidora).<sup>252</sup> Clitemnestra é a **bicéfala víbora** (‘a0mfi/sbainan’; Ag.v.1233), tipo de serpente que pode ir para ambos os lados, ou seja, se faz de amiga de Agamêmnon, mas ao mesmo tempo o ataca. **Cila** moradora de escolhos, ruína de marujos (‘h0\ **Skullan** tina/ oi0kou~san e0n pe/traisi, nauti/lwn bla/bhn’; Ag. vv.1233-1234); é impossível a ele escapar aos seus ardis. A rainha argiva ousará, portanto, o impensável: matará o homem do qual dependia, o homem a quem deveria dedicar sua vida. “Tal é a ousadia: **fêmea mata macho.**” (‘toiiau~~ta tolma|~: **qh~luv** alrsenov **foneu/v** <sup>253</sup> e0sti/n:’; Ag.vv.1231-1232).

No entanto, a ‘deinh=j e0xi/dnhj’ (“víbora medonha”; *Co.* v.249) que com Egisto, os ‘do/lwi ktei/nantev’ (“dolosos matadores”; *Co.* v.556), ‘cunw/mosan me/n qa/naton a0qli/wi patri\’ (“planejaram juntos a morte do mísero pai”; *Co.* v.978) será punida por seus crimes. A justiça contra essa mulher ousada, assassina do esposo e mãe desnaturada é feita por Orestes nas *Coéforas* e consolidada com sua absolvição nas *Eumênides*. Seu crime é julgado de forma diferente do cometido por Orestes, ele embora perseguido por suas Erinias e submetido a apreciação do Areópago, contará desde o início com o apoio de Electra e das coéforas assim como com o auxílio divino dos deuses Apolo e Athená. A terrível visão prenunciada em sonhos se cumprirá. O horrído prodígio nutrido por Clitemnestra vingará a morte do pai ultrajado. Contudo, o matricídio não será punido da mesma forma. Ao invés das fúrias vingadoras será um tribunal de justiça estabelecido por Athená que dará a sentença para seu delito. Após a votação dos jurados, o ‘voto de Minerva’ será pelo desempate a favor de Orestes. A deusa que não nasceu de mulher se porá ao lado da causa masculina, ‘ou3tw gunaiko\v ou0 protimh/sw moron alndra ktanou/shv dwma/twn e0pi/skophon.’ (“assim não honro o lote de mulher que mata o guardião do palácio”; *Eum.*,vv.739-741), e ao absolver Orestes condenará Clitemnestra e juntamente com ela toda a estirpe das mulheres, ao afirmar a

---

<sup>252</sup> Tais adjetivos se remetem ao mundo marinho e aos apetrechos dos *nautai* e dos pescadores. O mundo marinho, os navegantes, os comerciantes assim como os pescadores não eram bem vistos por alguns autores gregos, em especial os filósofos dentre os quais podemos mencionar Platão. Ver: VIEIRA, Ana L.B. ‘Pólis, Phýsis e Chôra: O quinto século Ateniese.’ In: THEML, N. (Org.). *Linguagens e Formas de Poder na Antiguidade*. Rio: Mauad, 2002,p.16; e CORVISIER, J.-N. *Les Grecs et La Mer*. Paris: Les Belles Lettres, 2008, p.300.

<sup>253</sup> Assassino.

primazia do pai sobre a mãe, do marido sobre a esposa, enfim do homem sobre a mulher.

Sua condenação será decorrente não só por ter tirado a vida de seu esposo, mas também por ter conspurcado o leito conjugal. A *pólis* ateniense considerava o adultério não apenas como um ato privado, mas como um ultraje perpetrado contra a sociedade como um todo. Por isso o adultério trágico provoca *stásis* (conflito civil) que se estende diretamente da esfera privada do *oikos* para a *pólis*. Desta forma, entende-se porque a relação ilícita de Clitemnestra e Egisto leva não apenas a desordem na família de Agamêmnon, mas também a desordem de Argos que passará a ser governada por uma tirania imposta contra à vontade do *Dêmos*. Da mesma forma, em Atenas a infidelidade conjugal estava ligada, sobretudo, à mulher. Aos homens era considerado natural manter relações extraconjugais e podiam mesmo desfrutar de uma ampla rede de ligações amorosas. Dispunham para seu desfrute das *hetaírai*, das escravas, das concubinas, assim como das ligações com pessoas do mesmo sexo travadas no ginásio ou nos banquetes masculinos, *symposía*. Portanto, o adultério masculino estava restrito às relações que um cidadão desenvolvesse com uma mulher sobre a tutela de outro cidadão: mãe, irmã, filha, esposa. E era considerado adúltero unicamente pelo fato de que ao dispor de tais mulheres ele feria os interesses e a honra de um outro cidadão. Já a mulher, e fique claro aqui que falamos das mulheres ‘cidadãs’ e especificamente no caso de nosso estudo das mulheres bem-nascidas, era vedada qualquer outra relação que não a mantida com seu esposo. E a severidade das punições que recaíam sobre a mulher adúltera demonstra a importância que a fidelidade feminina assumia para a comunidade *políade ateniense*. Essa preocupação relativa ao adultério feminino pode ser explicada devido a necessidade da produção de herdeiros legítimos para a manutenção do *oikos* e da *pólis* democrática. E a tragédia reflete esta preocupação ao dar ênfase ao adultério feminino e aos problemas que ele coloca.<sup>254</sup>

O sentinela do palácio, nos primeiros versos da peça *Agamêmnon*, dá a entender que tem conhecimento do que se passa no palácio, ou seja, da relação adúltera de Clitemnestra e Egisto, e de que não só ele, mas outros igualmente sabem do que se sucede. “Que possa na vinda tomar nesta mão a mão amiga do senhor do palácio! O mais calo. (...). A casa mesma, se tivesse voz, falaria bem claro como eu adrede<sup>255</sup> a quem sabe falo e aos outros oculto.” (*Ag.*, vv.34-39). Indício de que apesar do esforço

---

<sup>254</sup> FOLEY, H.P. *Op. cit.* p.84.

<sup>255</sup> De propósito.

da rainha de se fazer passar pela esposa virtuosa e casta, sua relação ilícita com Egisto não era completamente desconhecida de todos. Relação que, entretanto, se tornará publicamente notória após o assassinato de Agamêmnon e Cassandra. O coro abismado com o crime e com as palavras audaciosas proferidas por Clitemnestra sobre o cadáver de seu marido, a ameaça. Ele adverte que a rainha será “retaliada” / “vingada” (‘aIntiton’; Ag. v.1429) e “privada de amigos” (‘sterome/nan fi/lwn’; Ag. v.1430). No entanto, ela responde ao coro a ameaça de que será sem amigos *philoí*, ao dizer “A Espera não me pisa o palácio de Pavor enquanto acende fogo em minha lareira Egisto, benévolo comigo como antes, o nosso não pequeno escudo de audácia.” (Ag.; 1434-1437). Segundo Helene P. Foley, nestas falas Clitemnestra dá a entender que seus amigos não são parentes da família imediata, mas Egisto. O que acrescenta a personagem mais um traço transgressor ao que se espera de uma mulher bem-nascida, pois se ‘esperava’ que a relação de *phília* externa ao núcleo familiar fosse restrita aos homens. Além disto, Egisto é colocado por Clitemnestra como o acendedor de sua lareira, papel exclusivamente feminino. Ela efetua assim uma inversão de papéis de gênero, assumindo para si o papel masculino de chefe do *oikos*, enquanto Egisto ocupa o lugar do feminino. Deixando claro para o coro e para a platéia teatral quem exercia o comando da relação.

Contudo, embora adúltera Clitemnestra adicionará aos motivos pelos quais se vingou de Agamêmnon o fato dele ter trazido sua amante, a concubina Cassandra, para habitar no palácio.<sup>256</sup> Numa contradição evidente Clitemnestra reclama dos adultérios cometidos por Agamêmnon com as mulheres de Tróia e com Cassandra, e se mostra profundamente ultrajada pela atitude do marido de haver pretendido colocar lado a lado a esposa legítima e a amante para residirem sob o mesmo teto. A mulher infiel exigia fidelidade de seu esposo, o que além de ser contraditório soa estranho ao vir tal reivindicação de uma mulher, já que não era ilícito aos homens casados manter relações extraconjugais. Podemos interpretar, então, que a personagem ao mostrar reprovação às relações extra maritais mantidas por Agamêmnon e ao tomar sua ligação com Cassandra como uma das razões para tê-lo matado, reivindica para si um status masculino.

Além da incongruência de Clitemnestra ao recriminar a infidelidade de Agamêmnon, podemos observar outro comportamento incoerente da personagem: a

---

<sup>256</sup> “Ai de mim! Essa leoa bípede junto com o lobo deitada na ausência do nobre leão matar-me-á mísera: (...) Aguçando o gládio para o marido gloria-se de puni-lo com morte por ter-me trazido.” (ÉSQUILO, *Agamêmnon*, vv. 1257-1263). Fala de Cassandra.

mesma mulher que é capaz de matar o próprio esposo para se vingar da morte de uma filha, se mostra extremamente hostil ao resto de sua prole. “Electra, não casada, presa a virgindade, ligada ao lar paterno, e Orestes, um exilado, ainda inábil a cruzar a fronteira para a vida adulta, um estatuto subordinado à sua adoção do nome do pai e do seu espaço. A casa está envolta em trevas, (...), e as crianças tem um passado, mas não um futuro.”<sup>257</sup> Clitemnestra se revela uma mãe extremamente cruel para Orestes e Electra [‘e0mh/ ge mh/thr, ou0damw~~j e0pw/numon fro/nhma paisi\ du/sqeon pepame/nh’, “é minha mãe, de modo algum é um epônimo (não tem como chamá-la de mãe) tendo tido um intento ímpio contra os filhos”, *Co.*v.190 a 191]. Electra permanece trancafiada dentro do palácio, tratada como uma das servas, e - uma vez que as mulheres contraíam bodas em idade muito tenra - possivelmente já tendo passado da idade de se casar. Orestes, mandado ao exílio para que não atrapalhasse os planos de sua mãe, matar Agamêmnon e se apossar do poder, é remetido por ela ao infortúnio (‘tekou~sa ga/r m0elrriyav e0v to\ dustuxe/v’, “aquela que lançou ao infortúnio”; *Co.*v.913). Pois ao matar seu pai ela o obrigou a cometer matricídio, o levando assim a cair em impiedade. A morte de Ifigênia parece ter adormecido seu amor para com os outros filhos, como se ao sentir tamanha dor ela passasse a evitar qualquer possibilidade de experimentá-la novamente. ‘Patroktonou=sa’ (“matadora do pai, parricida”; *Co.* v.909); ‘qew=n stu/goj’ (“horror dos deuses”; *Co.*v.1028); ‘kelaino/frwn (...) mh/thr’ (“mãe de coração negro”; *Co.* v.459) que ao matar o marido matou o pai de seus filhos<sup>258</sup> e por isso **era tocada de dupla poluição** [‘duoi=n (dupla) ga\r ei0=xepro sbola\j miasma/toin (poluição)’/ “ela era tocada de dupla poluição”; *Eum.* v.600].

Clitemnestra a ‘dai5a (destrutiva/inimiga) pa/ntolme (completamente ousada/ atrevida) ma~ter (mãe)’ (“inimiga, atrevida mãe”; *Co.*v.429 a 430) que ousou matar o pai de seus filhos, usurpar-lhe o poder, e não lhe dar as honras fúnebres devidas tem as mãos manchadas pela impiedade de seus delitos.<sup>259</sup> E sabe que por isso é odiada pelos filhos, por isso sua reação frente a notícia da morte de Orestes está cheia

<sup>257</sup> ZEITLIN, F. I. *Op.cit.*, p.95.

<sup>258</sup> ‘a0ndroktionou=sa pate/r’ e0mo\n kate/ktanen’ (“matando o marido matou meu pai”; *Eum.* v.602). Fala de Orestes.

<sup>259</sup> ‘tw~n de\ kratou/ntwn xe/rev ou0x o3siai stugerw~n tou/twn paisi\ de\ ma~llon gege/nhtai’ (“e dos poderosos as mãos não são puras, hediondos para os filhos mais se tornaram”, *Co.*v.377).

de ambigüidades. Pois embora se mostre enlutada pela notícia, sabemos que o falecimento de Orestes representava para ela o fim da ameaça da retaliação e a garantia da sua permanência no poder. Por isso tendemos a compartilhar a opinião da ama que considera as lágrimas derramadas por ela como mero fingimento. Hipocrisia que – como dito anteriormente – se confirma na cena na qual a personagem ao descobrir a verdadeira identidade de Orestes não evita em lhe atacar ao perceber que a vida de seu amante e a sua correm perigo. Clitemnestra aparece assim como a mãe capaz de assassinar o seu único rebento varão, mulher que mesmo morta não se resignara a passividade, mas retornara através das Fúrias para vingar sua morte.<sup>260</sup> Mulher capaz de matar seu marido e se preciso o próprio filho, Clitemnestra é a antítese da esposa ideal. Suas ações e pensamentos são permeados por *hýbris*, ela é a esposa que não só traiu e matou o marido, como também usou desmedidamente os recursos do *oikos*, a mãe cruel, usurpadora do trono e tirana. Sua natureza desmedida a faz ultrapassar a justa medida mesmo quando acredita estar agindo como instrumento da *Dike*.

Ao se ‘julgar’ executora da justiça de Zeus, Clitemnestra - assim como Agamêmnon - comete *hýbris* e é punida por isso. A personagem tem certeza da justiça do ato cometido (“eis aí Agamêmnon, meu esposo, e morto, façanha desta mão destra, justo artífice.”, *Ag.*, vv.1404-1406), acredita encarnar um *daimon* vingador sendo assim não ela mas o próprio espírito divino que ao se personificar através de suas formas teria se vingado dos crimes cometidos por Agamêmnon e pela casa dos Átridas (“Julgas ser minha esta façanha mas não contes que seja eu a esposa de Agamêmnon, mas, na figura da mulher deste morto, o antigo áspero Nume, sem oblvio de Atreu cruel festeiro, fez deste homem feito a paga dos jovens, noutro sacrificio.”, *Ag.*vv.1497-1504). Clitemnestra repetidamente se vangloria da sua vingança e da justiça da mesma, e ao assim proceder se mostra soberba recaindo em *hýbris* por ter “‘pensamentos excessivamente orgulhos’ e ‘ofender os deuses com a audácia de vangloriar-se em excesso’”,<sup>261</sup> pois ao agir desta forma ela deixa de dar honras onde honra era devida, ou seja, tomando dos deuses a glória que unicamente a eles deve ser destinada. Entretanto, como já mencionado, o comportamento descomedido da personagem não se esgota simplesmente em um único ato, mas compõem um quadro com muitas nuances. Por isso, além da ofensa aos deuses ao arrogar-se de glórias excessivas pelo seu feito contra

---

<sup>260</sup> MCDERMOTT, J.R. *Op.cit.* p.5.

<sup>261</sup> CAIRS, D.L. *Op. cit.*, p.16

Agamêmnon, podemos observar mais um aspecto de seu comportamento descomedido pela forma como tratou o corpo desfalecido de seu esposo.

Em Atenas as mulheres estão ligadas ao corpo, e é delas a função de cuidar do corpo dos outros nessa sociedade. Portanto, o papel principal da mulher no ritual fúnebre helênico reside na sua função de preparadora do corpo para o enterro (banhar, untar, coroar, vestir) e de lamentar o morto.<sup>262</sup> “Sobre a supervisão e autoridade masculina, parentes femininos recebiam o corpo e o preparavam para o rito subsequente de *pro/qesiv* (dispor em ordem) nos ritos funerários Clássicos.”<sup>263</sup> O que explica a preocupação do coro com os rituais funerários do rei Agamêmnon, pois Clitemnestra sendo a esposa do morto deveria preparar e lamentar seu corpo desfalecido. No entanto, a esposa de Agamêmnon era também a sua assassina, o que tornava a situação delicada, pois se por um lado a rainha argiva deveria como esposa e, portanto parente feminina do morto cumprir com o papel relegado a mulher nos rituais de morte grego, cometendo claramente um ato de impiedade se assim não o fizesse, por outro lado ela era a assassina do chefe argivo e cairia igualmente em impiedade se assumisse o papel de preparadora e lamentadora do corpo. Impasse que o próprio coro apresenta ao indagar se a assassina ousará enterrar e lamentar o seu marido a quem ela mesma matou: “Quem o sepultará? Quem o carpirá? Ousarás fazê-lo: massacradora do próprio marido, pranteá-lo e sem justiça pelas grandes proezas celebrar ao espírito ingrata graça?” (Ag. vv.1541-1545). A indagação do coro, Clitemnestra responde que esta é uma preocupação que não lhes pertence: “Não te convém cogitar deste cuidado. Por nós tombou, morreu e sepultaremos não com lamúrias dos da casa, mas a filha Ifigênia acolherá como é preciso, ao ter-se com o pai ao veloz curso fluvial das aflições, abraçando-o beijará.” (Ag.vv.1551-1554). A rainha argiva não dará a Agamêmnon o enterro apropriado a um homem e muito menos a um rei. Ela não carpirá o seu corpo e nem permitirá as mulheres da casa fazê-lo, como nos mostra Electra indignada com a ‘*daísa pa/ntolme ma~ter*’ (“inimiga, atrevida mãe”, Co.vv.429-430) que “ousou sepultar sem pranto o rei seu marido.” (Co v.433). Apenas após os maus presságios de um sonho no qual nutria como a um recém-nascido horrída serpente, sonho prenunciador de morte, Clitemnestra mandará ao túmulo de seu esposo servas

---

<sup>262</sup> HAME, Kerri J. “Female Control Of Funeral Rites In Greek Tragedy: Klytaimnestra, Medea, And Antigone” In: *Classical Philology* 103, pp. 1-15. The University of Chicago: 2008, p.1.

<sup>263</sup> HAME, K. J. *Op.cit.* p.4.

portadoras de libações (“Envia-me a **ímpia mulher** ávida de tal graça não-graça repelente de males”, ‘**du/sqeov gunh/**’, *Co.* v.44-45) com a função de apaziguar a ira do morto. Somente então libações e lamentos serão vertidos em seu favor.<sup>264</sup>

É Clitemnestra quem manda verter posteriormente as libações, e é ela quem enterrou e assumiu a responsabilidade e a condução dos ritos funerários de Agamêmnon. Segundo J. Kerri Hame, ela assume deste modo uma função da qual “deveria normalmente e tradicionalmente ser barrada por virtude de seu gênero e seu status como assassina.”<sup>265</sup> A responsabilidade por conduzir e administrar os ritos funerários repousava sobre os parentes masculinos ou amigos do morto. Eram eles os responsáveis por conduzir o ato do enterro, ou seja, cremar ou inumar o corpo, escavar a sepultura e construir o túmulo. A condução do enterro e de seus atos era freqüentemente associada ao filho do finado, quando este não estava “disponível para providenciar os ritos, outros parentes masculinos (irmão, neto, primo) o faziam.”<sup>266</sup> E no caso de não haver na família homens disponíveis para proceder com os ritos, amigos da família poderiam executá-los. No caso de Agamêmnon, seu filho Orestes não estava presente em Argos e o único parente masculino que poderia conduzir os ritos, Egisto, se encontrava completamente impossibilitado de fazê-lo seja pela relação ilícita que mantinha com a esposa do falecido, seja por ser cúmplice de seu assassinato. E os amigos do rei? O coro de anciões estava incapacitado de realizar tal função, pois se encontrava sob o jugo de tiranos terríveis que não se mostravam interessados em dispensar a Agamêmnon o tratamento adequado dos ritos funerários.

Será Clitemnestra quem conduzirá os rituais de morte, ela determinará o que deve ser feito. E como se não bastasse o fato de transgredir as normas culturais, religiosas e sociais da *pólis* ao desempenhar um papel reservado aos homens, ela aviltará o cadáver de seu esposo. Clitemnestra determina que Agamêmnon seja enterrado por quem o matou (“Por nós tombou, morreu e sepultaremos”, *Ag.* vv.1553-1554), que ninguém da família derramará o lamento fúnebre devido (*Ag.*, vv.1554-1555), e antes de enterrá-lo mutilará seu corpo “no anseio de tornar a morte insuportável para tua vida.” (*Co.*, vv.441-442). Deste modo,

---

<sup>264</sup> “Enviada do palácio vim conduzir libações com rápido bater de mãos. Distinguem face purpúrea os arranhões, sulcos da unha recém-feridos, sempre de alaridos nutre-se o coração. Destruído o linho dos tecidos, rompem-se vestes de véus dolorosas laceradas no peito, sem nenhum riso atingidas pelo infortúnio.” (ESQUILO, *Agamêmnon*, VV.22-31)

<sup>265</sup> HAME, K. J. *Op. cit.* p.5.

<sup>266</sup> HAME, K. J. *Op. cit.* p.4.

Os ritos funerários de Agamêmnon nas mãos de Clitemnestra podem ser brevemente resumidos como o seguinte: nenhuma preparação do corpo, mas mutilação (Co.439); *pro/qesiv* deturpada no quadro assassino (Ag.1372-1576); suposta *e0kfora/* uma vez que um túmulo existe (Co.4); enterro e construção do túmulo (Co.4); e visitação pós-enterro (por Electra) ao túmulo (Co.84-151).<sup>267</sup>

Ela controlará assim todos os ritos fúnebres a serem seguidos. Para Clitemnestra, como muito bem observa Hame, a condução dos rituais de morte de Agamêmnon e a mutilação de seu corpo desfalecido representam uma oportunidade a mais de se vingar do homem que havia lhe ultrajado.

Destarte, brutalmente assassinado por mãos de mulher e injuriado em seu funeral, o poderoso e destemido chefe argivo deixa vitorioso as terras de Ílion para ser morto e enterrado de forma infame em sua terra natal. Sua morte se assemelha mesmo a um sacrifício (“Firo o duas vezes e com dois gemidos afrouxou membros ali mesmo e prostrado dou lhe o terceiro golpe, oferenda votiva a Zeus subterrâneo salvador de mortos.”, Ag.v.1384-1387). O rei é conduzido docemente ao holocausto, tal como um animal sacrificial. Clitemnestra o conduz até sua morte através de uma fala lisonjeira de forma a que a própria vítima assinta a entrar no palácio sob o manto purpúreo, prenúncio de sua morte. Não é à toa, portanto, que se usa o sacrifício como metáfora aos crimes cometidos por Clitemnestra na trilogia Esquiliana, o que vem a afirmar mais um caráter transgressor da personagem. Isto posto, para finalizar nossa análise da rainha argiva abordaremos seu status como sacrificadora na *Oréstia* e, por conseguinte, traremos à tona a discussão acerca da arma utilizada por ela para assassinar Agamêmnon: espada ou machado (*pélekus*)? Discussão pertinente a nossa análise da posição de sacrificadora da personagem e de sua característica como mulher masculina portadora de racionalidade. No entanto, delinearíamos rapidamente a relação do sacrifício e do feminino na Grécia Clássica, ressaltando a posição peculiar da rainha - enquanto personagem feminina - neste contexto.

De acordo com Robin Osborne em seu artigo *Women and Sacrifice in Classical Greece*, até 1979 era consenso afirmar que a proibição das mulheres nos cultos sacrificiais era algo peculiar, o que refletia o pensamento dos estudiosos sobre o assunto de que, embora desempenhassem papéis diferentes no ritual sacrificial, homens e

---

<sup>267</sup> HAME, K. J. *Op. Cit.* p.5.

mulheres compartilhavam igualmente no sacrifício.<sup>268</sup> Tal consenso, entretanto, como o autor nos mostra, tem sido desafiado pela visão de Marcel Detienne, que tem-se tornado a opinião predominante. Detienne defende que as mulheres eram não só *normalmente* excluídas do ato sacrificial central (o homicídio da vítima), como também de participar na partilha da carne da vítima. A entrega da vítima sacrificial às mulheres e o consumo de carne por elas é visto como uma exceção. As mulheres teriam acesso à partilha unicamente por intermédio de seus maridos, mediadores entre elas e os pedaços de carne compartilhados do animal. No entanto, Osborne combate tal afirmativa ao pontuar que as mulheres poderiam compartilhar mesmo as partes mais especiais do sacrifício,<sup>269</sup> já que comer as vísceras era um privilégio daqueles que tinham algum papel oficial no rito e - segundo o autor - não foram poucos os casos nos quais havia uma sacerdotisa. A participação ritual no sacrifício é separada por Marcel Detienne em três níveis de importância, sendo o mais importante o assassinio da vítima. Ao argumentar que as mulheres são excluídas deste papel ele acaba por reforçar a tese de que elas são igualmente excluídas dos outros níveis. Contudo, Robin Osborne rebate mais uma vez os argumentos de Detienne ao afirmar que o ato de matar o *hiereiôn*<sup>270</sup> não era especial, assim como não parece ter sido especial o papel de assassino da vítima. Tal atividade, segundo Sue Blundell, era desempenhada por oficiais religiosos que realizavam funções secundárias nos rituais. Para o autor, as proibições relativas à participação das mulheres nos ritos sacrificiais eram regulamentações específicas de alguns cultos.

Pode-se assim afirmar, como Sue Blundell o faz, que as mulheres participaram plenamente dos ritos religiosos desenvolvidos tanto no *oîkos* como no âmbito da *polis*,<sup>271</sup> desempenhando não só tarefas rituais subordinadas, mas também atuando como sacerdotisas.<sup>272</sup> Desta forma, podemos asseverar o papel ativo das mulheres nos rituais religiosos, e dentre ele sua atuação nos sacrifícios não apenas como *kanephoroi*<sup>273</sup> e

---

<sup>268</sup> OSBORNE, Robin. "Women and Sacrifice in Classical Greece." In: *Classical Quarterly* 43 (II), p.392-405. Published for The Classical Association by Oxford University Press, 1993, p.393.

<sup>269</sup> "Provar as entranhas de imediato é privilégio e dever do círculo interno, mais estreito, dos que "tomam parte."" (BURKERT, 1993, p.130)

<sup>270</sup> "O termo *hiereiôn*, (...) designa um animal como vítima sacrificial, (...)." (VERNANT, 2006, p.57)

<sup>271</sup> "O papel que elas desempenhavam em manter a coesão e estabilidade da família as fizeram indispensáveis cooperadoras em suas atividades rituais, e este papel foi realizado através das práticas sagradas que ajudaram a unir a comunidade." (BLUNDELL, 1995, p.160)

<sup>272</sup> "Na Atenas Clássica, onde a posição de sacerdotisa era o único cargo público que poderia ser ocupado por uma mulher, mais do que quarenta cultos principais tiveram sacerdotisas ligadas a eles. Proeminente entre estas era a sacerdotisa de Athena Polias, a divindade patrona da cidade." (BLUNDELL, 1995, p.161)

<sup>273</sup> *Kanephoros* (uma garota solteira livre de mácula carrega na frente da procissão sobre sua cabeça a cesta sacrificial).

declamadoras do choro sacrificial, mas também como sacerdotisas e compartilhadoras da carne sacrificial. A personagem Clitemnestra de Ésquilo nos remete a esta esfera da atuação feminina no sacrifício, assim como as mulheres da época na qual a peça foi escrita a rainha participa do rito sacrificial. Ao saber pelo fogo emissário da queda de Tróia ela sacrificava agradecida aos deuses. No entanto, a relação da personagem com o rito foge ao papel *normalmente* desempenhado pelo feminino no mesmo: Clitemnestra assume o status de *sacrificadora* <sup>274</sup>, assassina, é ela quem com suas próprias mãos imolará seu marido Agamêmnon e sua concubina Cassandra.

Ao saber que Argos é vitoriosa, Clitemnestra oferece aos deuses rituais de agradecimento. No entanto, seu júbilo pela queda do palácio inimigo e pelo regresso de Agamêmnon oculta um sinistro motivo: o desejo de vingar a morte de sua filha Ifigênia sacrificada pelo próprio pai. Para cumprir tais desígnios assassinos, Ésquilo utiliza-se de um ritual (*Bouphonia*, sacrifício do boi) integrante da *Dipoléia*, festa ateniense em honra a Zeus *Políeos*, como modelo dos atos sanguinolentos que se desenvolverão através da ação de Clitemnestra. Os elementos deste rito específico (*Bouphonia*); serão utilizados pelo dramaturgo de forma a tomar os assassinatos que ocorrerão no palácio dos Átridas como metáforas do ritual do sacrifício. Elementos como o desfile ostensivo da *pompé* (procissão do sacrifício que levava o boi atraído até ao local sacrificial), a chegada da vítima ao altar e a indicação por meio da mesma de que o momento propício ao ato é chegado (por intermédio do consumo de iguarias que lhe são oferecidas ou do estremecimento de sua cabeça ao ser aspergida pela água lançada), permeiam a cena central da peça e da trilogia; a *cena do tapete* no qual Agamêmnon é recebido de volta ao palácio por sua esposa.

Clitemnestra recebe o marido como uma jubilosa anfitriã. Conta as dores sofridas na sua ausência, a dolorosa espera e as inúmeras vezes que lhe trouxeram notícias de morte; “e feridas se este homem teve tantas quantas fama canalizou ao palácio, ele tem furos a contar mais que rede” (Ag.vv.866-968). Uma clara referência ao instrumento que ela utilizará para envolvê-lo e assim impedi-lo de reagir ao golpe fatal. Após lhe fazer as honras tecendo-lhe uma série de elogios, Clitemnestra pede a Agamêmnon que desça do carro, mas que ao descer pise no tapete purpúreo que lhe conduziria até a entrada do palácio (Ag.vv.905-911). Agamêmnon diante de tais honras

---

<sup>274</sup> “Sacrificador pode ser usado em vários sentidos, no sentido de ‘assassino’, no sentido de pessoa oficiante, e no sentido de ‘aquele que leva o animal a ser sacrificado’ (OSBORNE,1993, Nota 7, p.393). Mas tal como em seu texto, o sentido do termo que aplicamos aqui é o de ‘assassino’.

indevidas a adverte a não cobrir com vestes o acesso ao palácio, pois só aos deuses tal honra deveria ser reservada (Ag.vv.920-930). Nos vv. de 931-974 o herói e a rainha de Argos travam um embate, no qual ela tentará a todo o custo convencê-lo a arrogar-se uma honra maior do que a honra reservada aos mortais.<sup>275</sup> Contudo, apesar de suas hesitações Clitemnestra - como já observado anteriormente - é conhecedora do real desejo do marido, sua ânsia por honra, e persiste em seus argumentos até que ele acaba cedendo a suas exortações. Agamêmnon incorre assim em uma atitude de *hýbris*, ao sobrevalorizar a sua própria *timé* e por esta maneira assaltar a honra devida aos deuses. Destarte, Clitemnestra assume aqui o status de sacrificadora em todos os sentidos do termo. Ela não só é a assassina da vítima, como é também a oficiante do rito e a pessoa que conduz o animal até a morte. Através de seus argumentos e de sua afabilidade ela convence Agamêmnon a entrar no palácio pisando no tapete purpúreo (símbolo da rede mortífera que ela juntamente com seu amante Egisto usará para assassiná-lo e a sua concubina)<sup>276</sup> e assim adentrar no local sacrificial. Clitemnestra como condutora da vítima a trata com a devida doçura que é esperada ser relegada ao animal até o momento exato de sua morte.<sup>277</sup> Agamêmnon que é assemelhado aqui ao boi,<sup>278</sup> o animal sacrificial mais nobre, assim como a vítima sacrificial parece consentir com sua morte. Após ser convencido pelos argumentos de sua esposa a aceitar as honras a ele oferecidas, ordena que lhe tirem as sandálias e caminha calmamente como em uma *pompé* até o lugar onde lhe será desferido o golpe fatal.

O assassinato de Agamêmnon é totalmente narrado, pois assim como as imagens do sacrifício nos vasos não mostram a morte do boi, a cena da morte de Agamêmnon - a cena de seu sacrifício - não poderia ser encenada. Pois, como afirma Jean-Louis Durand em seu livro *Sacrifice et labour em Grèce Ancienne*, todos os atos que constituem a *bouphonia* visam à negação da morte. Não se representa a cena da morte do boi, pois não se admite que alguém tenha matado o animal. O próprio animal é quem causou sua morte ao tocar as sementes e assim tomar a iniciativa, ou ao assentir com a cabeça ao ser tocado pela água aspergida. Portanto, o único momento representável é aquele onde os animais têm a iniciativa e assim causam sua morte. Agamêmnon ao entrar no banho

---

<sup>275</sup> CAIRS, D.L. *Op.cit.*, p.19.

<sup>276</sup> NUNEZ, Carlinda F.Pate. "Mito e Rito na tragédia Grega". In: *NEArco (Revista eletrônica da Antiguidade) Número I – Ano II 2009*, p.10. Retirado do sítio [www.nea.uerj.br/nearco/nearco7.html](http://www.nea.uerj.br/nearco/nearco7.html) em 2 de março de 2010.

<sup>277</sup> Até o momento da consumação da morte de Agamêmnon, Clitemnestra age fingidamente com doçura, ao assassiná-lo quando o banhava.

<sup>278</sup> No v.1126 Cassandra o designa como *tau=ron* (touro).

toca a água que poderia ser equiparada a água do rito sacrificial aspergida sobre o boi, dando assim o consentimento e o sinal para sua morte. Deste modo, pode-se equiparar o momento do banho<sup>279</sup> do soberano ao derradeiro momento da vítima sacrificial, no qual após aquiescer com sua morte ela é imediatamente executada.<sup>280</sup> No entanto, não é apenas a cena da morte de Agamêmnon que não é representada. O extermínio de Cassandra também não é encenado, e todas as informações que possuímos do ato advêm das visões da própria profetisa e das falas de sua assassina. Assim como Agamêmnon, sua concubina se dirige ao momento da morte como um animal sacrificial,<sup>281</sup> aceitando seu destino sem titubear.<sup>282</sup>

Tendo discorrido sobre os elementos que nos possibilitam apontar as vítimas de Clitemnestra como vítimas sacrificiais e os homicídios perpetrados por ela como ritos sacrificiais, nos centraremos agora em diante na atuação da personagem. Cassandra ao prever a morte de Agamêmnon pelas mãos de sua esposa sublinha o horror do crime e a designa como assassina (foneu/v, Ag.,v.1231) e sacrificadora (qu/ousan, Ag., v.1235).<sup>283</sup> Assassina e sacrificadora, nós sabemos, mas qual terá sido a arma utilizada por Clitemnestra na execução de seus crimes? Na tentativa de responder esta questão, utilizaremos as proficuas asseverações de A.J.N.W. Prag em seu artigo *Clytemnestra's weapon yet once more*, no qual o autor rebate a opinião de Malcolm Davies de que a arma utilizada por Clitemnestra no *Agamêmnon* de Ésquilo seria o *pélekus*.<sup>284</sup>

Prag nos diz que havia certamente um conceito de Clitemnestra brandindo uma espada na tradição iconográfica do período arcaico. Já a tradição literária anterior a Ésquilo, assim como o autor da *Oréstia*, era vaga sobre a arma utilizada pela personagem. No v.1149 da peça *Agamêmnon*, ao prever sua morte, Cassandra anuncia

<sup>279</sup> “Â! Olha, olha! Põe longe da vaca o touro (tau=ron). Na túnica (pe/ploisin, túnica longa) com negricórnio (melagke/rw, chifres-negros) ardil (mhxanh/mati, dispositivo) ela captura (labou=sa, tomar,segurar, agarrar) e fere (pu/ptei, bate, atinge) e ele tomba na banheira cheia d’água. Narro-te o caso de dolosa homicida bacía.” (ÉSQUILO, *Agamêmnon*, vv.1125-1129).

<sup>280</sup> Após sua morte, Agamêmnon tal qual uma vítima sacrificial é esquartejado por seus algozes.

<sup>281</sup> Cassandra é designada pelo coro como βοο\ν (novilho, vaca ou boi) no v.1298.

<sup>282</sup> O Coro e Cassandra conversam, ele a indaga porque ela prevendo sua morte vai como um animal para o altar. (Coro, *Ag*,vv.1295-1298): “Ó demasiado mísera, demasiado sábia mulher, alongaste a fala. Se conheces mesmo a tua morte, como vais ousada como rês (βοο\ν, novilho, vaca ou boi) tangida por deus para o altar?”; (Ca., *Ag*, v.1299): “Amigos, não há evasiva por mais tempo”; (Coro, *Ag*, v.1300): “O último tempo tem o maior valor.”; (Ca., *Ag*, v.1301) “Veio este dia, pouco lucro há na fuga.”

<sup>283</sup> “Tal é a ousadia: uma fêmea é a assassina (foneu/v, assassina, matadora) do macho” (ÉSQUILO, *Agâmemnnon*, vv.1231-1232); “Que nome de odioso monstro lhe daria com acerto?” vv.1232-1233); “Imoladora (qu/ousan) mãe de Hades a soprar nos seus implacável Ares?” (ÉSQUILO, *Agâmemnnon*, vv.1235-1236).

<sup>284</sup> Machado de dois gumes.

que os cortes que a aguardam serão provenientes de bigúmea (α0mfh/kei, de dois gumes, duplo-cortante) arma. Mais a frente, após a conclusão dos crimes da rainha, o coro ao lamentar a morte do rei fala da arma pela qual este morreu; vv.1494-1496 “Ómoi moi! Neste repouso indigno dominado por morte dolosa por mão com ancípite (α0mfito/mw, corte de ambos os lados, dois gumes) arma.” Se o texto da peça não nos tivesse dado nenhuma outra evidência poderíamos pensar que a arma usada por Clitemnestra era realmente o πε/λεκυv devido a sua definição, um machado de *dois gumes*, como pelo seu aparecimento em diversos contextos mitológicos expressando a violência assassina.<sup>285</sup> No entanto, Cassandra ao prenunciar novamente a sua morte e a de Agamêmnon, menciona brevemente - mas como diz Prag, mais claramente - que o instrumento a ser utilizado por ela para perpetrar o assassinio do esposo será uma espada; “Aguçando o gládio (**fa/sganon**, coisa para cortar com/uma espada, Ag. vv.1262-1263) para o marido gloria-se de puni-lo com morte por ter-me trazido.” Deste modo, ao contrário do que se esperaria, já que Agamêmnon é assemelhado a um boi e os animais de grande porte - como afirma Walter Burkert - eram mortos com o πε/λεκυv, a arma utilizada por Clitemnestra no sacrifício será a espada. Embora, ela não seja denominada explicitamente de ci/φov como o é a arma utilizada por Orestes para assassinar Egisto e Clitemnestra - conforme a visão da pítia no oráculo de Delfos nas *Eumênides* nos diz - a espada portada por Clitemnestra tem dois gumes e é também associada à premeditação e ao guerreiro como nos mostra A.J.N.W. Prag<sup>286</sup>. Que o crime cometido pela personagem é uma ação premeditada nos mostra ela mesma em uma passagem do *Agamêmnon*, vv.1377-1378 “Este meu combate, ou0k (não) α0fro/ntistov (impensado, irrefletido) pa/lai (antes, outrora), pela porfia pristina, veio, com o tempo.”

O fato de Clitemnestra usar uma espada ao invés de um machado implica uma mudança profunda de sentido. Nas *Coéforas* na cena da morte de Egisto por Orestes, vv.875-893, a personagem se vê diante do inesperado. O imprevisto da situação a faz pensar e colocar a mão na primeira coisa que vem a sua mente para tentar livrar seu amado das mãos de Orestes, o ‘πε/λεκυv α0ndrokmh=ta’ (“machado homicida”; Ag., vv.887-891). O πε/λεκυv ao contrário da espada é uma arma de crise e do

<sup>285</sup> DURAND, Jean-Louis. *Sacrifice et labour em Grèce Ancienne*. Paris-Rome: Éditions La Découverte & École française de Rome, 1986, Nota 36, p.105.

<sup>286</sup> PRAG, A.J.N.W. “Clytemnestra’s weapon yet once more.” In: *Classical Quarterly*. New Series. Volume XLI, N°.1 1991 (Vol. LXXXV of the continuous series), p.246.

medo, do inesperado. Clitemnestra ao usar de espada ao invés do machado homicida, demonstra que seu ato não foi uma ação impensada fruto do furor do momento. Mas sim um produto da razão, da reflexão que levou a perfeita execução de seus crimes. Segundo Prag, ao invés de dar a sua Clitemnestra em pânico um machado, Ésquilo a faz tomar - tranquilamente e em pleno domínio da sua razão - da espada, instrumento de guerreiro, instrumento masculino.

Isto posto, podemos afirmar que Clitemnestra é caracterizada ao longo da *Oréstia* como uma mulher sacrificadora, como a assassina do *hierèion*, função normalmente relegada ao masculino. E no exercício de sua função ela desfere o golpe fatal não com o  $\rho\epsilon/\lambda\epsilon\kappa\upsilon\nu$ , instrumento típico do abate de animal de grande porte como o são Cassandra e Agamêmnon assemelhados ao boi da *Bouphonia*, mas com a espada. Ao invés do machado (arma associada à crise e ao imprevisto) ela utiliza a espada, arma dos guerreiros e típica do uso premeditado. Ao empregá-la Clitemnestra demonstra o cunho racional de suas ações, caracterizando-se assim por um atributo distintamente masculino. Todavia, apesar da importância que o significado do uso deste instrumento trás para a peça e para a própria caracterização da personagem, não é isso que torna a trama tão horrenda. O que é inaceitável na verdade, o que nos impressiona, não é o fato da rainha de Argos usar o  $\rho\epsilon/\lambda\epsilon\kappa\upsilon\nu$  ou a espada. Mas, sim o fato do crime ser cometido por mulher e com o agravante da assassina ser a própria esposa da vítima. Destarte, podemos afirmar assim, mais uma vez, o status ‘transgressor’ das ações e dos próprios atributos da personagem com relação ao que era esperado do feminino.

A ação trágica tende a reforçar a visão da sociedade acerca “dos gêneros, através da submissão aos ideais culturais”<sup>287</sup> ou da “representação de mulheres rebeldes, transgressoras e/ou andrógenas”<sup>288</sup> como Clitemnestra. Desta forma, a tragédia apesar de inverter e questionar muitas vezes as normas culturais e sociais, pode “também servir no final da peça para reforçar ideologias culturais.”<sup>289</sup> Isto porque a tragédia chega a um fechamento que geralmente reafirma a estrutura de autoridade masculina. E segundo nosso entender é isso o que ocorre no final da *Oréstia*. Clitemnestra a personagem, sem dúvida alguma, mais transgressora da trilogia será julgada e condenada por suas ações. A figura dramática que utiliza de *estratégias* de ação criadas pelo *habitus* do grupo

---

<sup>287</sup> FOLEY, H.P. *Op. cit.* p.333.

<sup>288</sup> *Ibid.*

<sup>289</sup> *Ibid.*

feminino ao qual pertencia<sup>290</sup> para poder lidar com situações imprevistas e incessantemente renovadas - respondendo a elas de acordo com as estruturas internalizadas<sup>291</sup>, mas também segundo seus interesses<sup>292</sup> - se faz passar ao longo de mais da metade da primeira peça da trilogia como uma esposa virtuosa e casta. E de tal modo consegue conduzir os acontecimentos sem levantar suspeitas a respeito do crime que irá cometer. Posteriormente, após assassinar Agamêmnon e sua concubina, Clitemnestra não necessitará e nem poderá mais se passar pela mulher virtuosa que não era. Ela passará a agir e falar com franqueza, mostrando abertamente o quanto estava distante da mulher ideal (adúltera, assassina, mãe cruel). A personagem personifica, portanto, a antítese da esposa ideal. Ela rompe - a princípio - totalmente com o *habitus* de seu grupo. As respostas que desfere aos seus interlocutores e suas ações, ou seja, suas *práticas* não parecem mais ser o produto da interação entre seu *habitus* e a situação ou, mais especificamente, as necessidades/interesses surgidas nela. Mas sim unicamente o produto desmedido de seus desejos e pensamentos sinistros. Contudo, essa mesma mulher que após a execução do assassino de sua filha parece não mais se pautar – mesmo que fingidamente – no comportamento esperado a uma bem-nascida, empregará outras vezes as *estratégias* produzidas pelo *habitus*. Ao agir como mediadora numa contenda verbal entre seu amante - seu novo marido - e o coro de anciões, ela se dirigirá a Egisto amavelmente como uma esposa submissa e zelosa. No entanto, por trás da fala amorosa se esconde o seu propósito verdadeiro, conduzir Egisto segundo seus interesses. E ela consegue, é ela quem tem o poder de fato e o *Agamêmnon* termina com sua fala exortando-o a não mais perder tempo com ‘os latidos’ dos anciões. É ela quem tem a palavra final. Ainda em outra ocasião, quando Orestes se passando por um hóspede nas *Coéforas* lhe relata que seu filho havia morrido, a rainha “finge um luto de olhos turvos”. E no diálogo que trava com o mesmo após a morte de Egisto, ela se utiliza de seu *status* materno para tentar convencê-lo a não lhe matar. Esta mulher astuta e viril que utiliza da ambigüidade de sua fala – “por vezes persuasiva como um homem, e deferencial, como uma mulher”<sup>293</sup> – para confundir e enganar não terminará impune na trilogia. Sua punição começará nas *Coéforas* ao ser morta pelas mãos do próprio filho, vingador do espectro do pai, e será concluída nas *Eumênides* através da

---

<sup>290</sup> O grupo das mulheres bem-nascidas.

<sup>291</sup> No caso de Clitemnestra, os modos de agir e pensar que deviam ser observados pelas bem-nascidas.

<sup>292</sup> Ao observar também as necessidades e interesses surgidos em determinadas circunstâncias.

<sup>293</sup> MCCLURE, L. *Op.cit.* p,71.

absolvição de Orestes pelo tribunal do Areópago. Destarte, através do matricídio e da instauração do tribunal de justiça a mãe e esposa é julgada e condenada.

## **2.Cassandra: de princesa troiana à ‘koino/lektrov’ do basileus argivo**

No final do século VI a.C. Sólon desencorajou a prática do concubinato em Atenas. Talvez como uma maneira de minar a ostentação da aristocracia e o potencial perturbador à solidariedade familiar desta forma de ligação amorosa.<sup>294</sup> A partir de então as concubinas sofreram uma progressiva perda de *status*, que se intensificou com a lei da cidadania de Péricles de 450 a.C. que ao determinar que apenas esposas atenienses poderiam produzir crianças legítimas acabou por minar a capacidade das concubinas de produzir herdeiros legítimos para seus parceiros. No entanto, apesar dessa sensível perda de *status* estas mulheres aparecem no gênero trágico desempenhando freqüentemente um papel muito mais importante do que suas correspondentes da literatura épica. Segundo Helene P. Foley, as concubinas trágicas parecem adotar o papel de esposas fiéis se destacando das esposas legítimas pela perfeição com que desempenham o papel de cônjuges.<sup>295</sup> E como uma concubina, a Cassandra dramatizada por Ésquilo surge diante de nossos olhos como a mulher que tomou para si o papel de esposa renegado por Clitemnestra.

A profetisa havia sido capturada e dada como presente ao rei Agamêmnon, chefe do exército argivo. Ao ser presenteada ao rei de Argos, a filha de Príamo deixará sua posição de princesa troiana - o que nos permite concebê-la como uma mulher bem-nascida - para se tornar a concubina cativa do esposo de Clitemnestra. Acometida pelo infortúnio da escravidão, Cassandra terá seu futuro terrivelmente modificado. Como mulher e bem-nascida podemos inferir que seu destino não seria muito diferente do destino das moças atenienses contemporâneas a escrita da *Oréstia*: casaria, teria filhos e assumiria a posição de esposa legítima e senhora do *oikos*. No entanto, ao invés de

---

<sup>294</sup> FOLEY, H.P. *Op. cit.* p.89.

<sup>295</sup> *Ibid.*

assumir - como diria Xenofonte no *Econômico* - o papel de ‘rainha do lar’, ela se torna a escrava concubina do homem com quem atravessará as águas tenebrosas do Aqueronte.

Sua trajetória é deste modo por si só transgressora. Ao invés de esposa legítima ela, mulher bem-nascida, se tornaria a amante do chefe argivo. É claro que se pode argumentar que esta não foi uma escolha sua, que ela ao ser capturada e submetida ao jugo servil não teria mais como proceder conforme o esperado a uma mulher de sua antiga posição. Seu status havia se transformado. Em Argos Cassandra não era mais a virgem bem-nascida filha de um soberano, mas sim a escrava/concubina de Agamêmnon.<sup>296</sup> Contudo, o drama esquiliano<sup>297</sup> nos prepara para vermos a relação entre Cassandra e Agamêmnon não como meramente funcional. Como já dito anteriormente a personagem assume o papel de esposa relegado por Clitemnestra. Ao longo de sua fala - sobre a qual discutiremos posteriormente - ela lamenta os crimes que irão se suceder na casa dos Átridas. Entretanto, não lamenta apenas sua sorte, mas também a de Agamêmnon seu senhor a quem - segundo suas próprias palavras - deve suportar o jugo servil (Ag., vv.1225-1226). Após perpetrar sua vingança, Clitemnestra responde as ameaças do coro reafirmando a justiça do assassinio por ela cometido. Ao alegar que “obtiveram ambos o devido” (Ag. v.1443) a rainha argiva se refere a Cassandra como ‘ai0xma/lwtov’ (“prisoneira”, Ag. v.1440), ‘terasko/pov’ (“advinha”/ “aquela que observa sinais”; Ag., v.1440), ‘koino/lektrov’ (“concubina”/ “amante”/ “aquela que compartilha o leito”; Ag. v.1441), ‘qesfrathlo/gov’ (“profetisa”; Ag. v.1441), ‘pisth\ cu/neunov’ (“fiel consorte”; Ag. v.1442), ‘nauti/lwn de\ selma/twon’ (“co-usuária dos bancos do navio”/ “que se senta junto aos bancos do navio”; Ag. vv. 1442-1443), ‘filh/twr’ (“amante”; Ag. v.1446). Nestes versos

---

<sup>296</sup> Segundo Eva C. Keuls, a sociedade era muito tolerante com os homens jovens; “promiscuidade, sexo em grupo, bebedeira, e ‘brincadeiras’ violentas eram ingredientes padrões desta fase. Quando já não muito jovem, nosso herói trazia para casa uma jovem noiva que ele não conhecia previamente. Sua nova esposa entrava em sua casa, intimidada e aterrorizada, tanto pela separação de sua família quanto pela perspectiva superdramatizada de desfloramento. Se ela sobrevivesse aos perigos da maternidade na adolescência, ela provavelmente desenvolvia, como uma mulher madura, sentimentos de frustração e hostilidade contra seu marido. (...) Com o início da meia-idade ou da velhice ele começava a ansiar por cuidados mais sensíveis, por uma companhia regular, e cuidado pessoal; então, ele tomava uma concubina (*pallaké*). Com ela ele entrava em um informal, essencialmente monogâmico, quase-casamento de duração indeterminada, na qual mantinha todo o poder.” (KEULS, 1993, p.268). A *pallaké* (palavra grega que se referia a qualquer mulher vivendo num relacionamento não legalizado com um homem), ao contrário da esposa ou da prostituta, não tinha salvaguarda estando completamente à mercê de seu protetor. Desta maneira, poderia se supor que uma vez estando nesta condição a concubina procurasse agradá-lo.

<sup>297</sup> Cassandra e Electra ao contrário de Clitemnestra que aparece em todas as peças da trilogia, aparecem em cena respectivamente no *Agamêmnon* e nas *Coéforas*.

vemos Clitemnestra designá-la como ‘*koino/lektrov*’, termo que pode ser traduzido como “aquela que compartilha o leito”, e ‘*pisth\ cu/neunov*’, “parceira fiel”. Deste modo, a escrava troiana é considerada pela mãe de Ifigênia não só como aquela que compartilha da cama de Agamêmnon, mas também como sua parceira fiel. Cassandra assume assim o papel que deveria ser desempenhado sobretudo pela esposa legítima de seu companheiro, mas que não é observado por Clitemnestra.

A esta imagem de Cassandra, poderia se argumentar que a idéia que a rainha argiva faz da concubina é na verdade distorcida. No entanto, compartilhamos da opinião de Foley segundo a qual a trama desenvolvida na primeira peça da trilogia é desenrolada de forma a que entendamos a relação de concubinato entre Agamêmnon e a filha de Príamo como uma ligação que ultrapassa a do jugo servil. Depois da árdua disputa verbal com Clitemnestra, Agamêmnon finalmente aceita entrar no palácio pisando o manto púrpureo. Todavia, pede que a esposa receba com benevolência a cativa que traz consigo: “E esta estrangeira, acolhe-a com bondade. (...) Escolhida (*e0cai/reton*, v.954) dentre muitas (*pollw=n*, v.954) riquezas (*xrhma/twn*, v.954) esta flor (*alnqov*, v.955), dom do exercito (*stratou= dw/rhm*’, v.955), veio comigo.” O herói argivo designa Cassandra como flor (*alnqov*), fazendo menção a sua beleza e delicadeza, e como escolhida (*e0cai/reton*) dentre muitas riquezas (*xrhma/twn*). Esta última alusão à personagem nos permite considerar que para Agamêmnon a prisioneira troiana não era simplesmente uma escrava, mas algo muito precioso. Tão precioso que pede à própria esposa que a trate - a mulher que é sua amante - com amabilidade. O rei de Argos parece nutrir, portanto, um sentimento especial por Cassandra. Outro fator que nos leva a pensar nesta relação como não sendo uma relação simplesmente funcional consiste nas alusões feitas a profetisa que nos permitem visualizá-la como nubente. Segundo Foley, “no *Agamêmnon* ela está provavelmente velada, sua profecia é sugestivamente descrita como uma noiva sob o véu, e sua chegada ao lado de Agamêmnon na carruagem pode sugerir uma procissão nupcial.”<sup>298</sup> Deste modo, não se admira que a prisioneira tenha despertado a ira de Clitemnestra se tornando, juntamente com a morte de Ifigênia, num dos motivos que a levará a cometer seus crimes.

---

<sup>298</sup> FOLEY, H.P. *Op. cit.* p.93.

A convivência numa mesma casa entre esposa e concubina não parece ter sido uma prática considerada socialmente desejável<sup>299</sup> e na tragédia todos os casos nos quais esta prática ocorreu se mostraram desastrosos. Na *Oréstia* não será diferente. Na fala na qual Agamêmnon pede a Clitemnestra que receba Cassandra, o que ele está lhe dizendo é que a partir daquele momento sua concubina passará a viver sobre o mesmo teto que ela: uma clara ofensa a sua posição de esposa legítima. A rainha sente-se ultrajada. Percebe que Cassandra representa uma viva ameaça a sua posição no palácio. A concubina pode vir a lhe substituir no papel de esposa. E de fato substitui. Cassandra ao prever a morte de Agamêmnon oferece o lamento que Clitemnestra (esposa legítima) vai privá-lo após sua morte, e implicitamente reivindica para si um status superior ao de escrava. Ao vaticinar mais uma vez o crime que será cometido, ela revela que um vingador (Orestes) virá punir sua morte e a de Agamêmnon: “Não sem honra dos deuses morreremos: um outro punidor por nós há de vir, matricida rebento, vingador do pai. Exilado errante estranho a terra voltará para coroar a ruína dos seus.” (Ag., vv.1279-1283). Cassandra - segundo nosso entender - pode ser considerada como transgressora, pois embora como escrava não pudesse se recusar as solitudes de seu senhor, ela como uma mulher de origem bem-nascida não parece em nenhum momento - ainda que implicitamente - repudiar a ligação com Agamêmnon. Pelo contrário, em suas falas a vemos lamentar não apenas sua morte, mas também a morte do homem com quem compartilha o leito. Como mulher bem-nascida ela não parece se indignar, ainda que discretamente, com seu status de concubina. Ela parece aceitar de bom grado uma posição que não fora destinada as mulheres do grupo ao qual originalmente pertencia.

Outro aspecto transgressor da personagem que iremos abordar reside na sua fala. Em nossa análise da linguagem utilizada por Cassandra nos contrapomos à visão de Laura McClure que considera o uso dos estilos verbais femininos, silêncio e lamentação, pela profetisa como uma demonstração da sua conformidade às normas sociais Gregas.<sup>300</sup> É certo que a literatura grega de um modo geral enaltecia o silêncio feminino e que a tradição literária associava a fala e a presença pública feminina como um signo de licenciosidade sexual. Desta forma, é fácil entender que as únicas práticas verbais públicas permitidas às mulheres estivessem associadas com o domínio do religioso. E dentre elas o lamento ritual figurava como uma das práticas mais

---

<sup>299</sup> FOLEY, H.P. *Op. cit.* p.89.

<sup>300</sup> MCCLURE, L. *Op. cit.* p.92.

importantes. Embora, não fosse de exclusividade das mulheres essa prática foi sempre considerada como algo próprio do feminino, pois se acreditava que as mulheres tinham uma afinidade inata com o choro e os cantos tristes.<sup>301</sup> Na tragédia grega ele era o principal estilo da fala feminina. O lamento, tal como aparece no gênero trágico, tem como características o choro interjeicional, comandos, refrão e repetição, além de formas específicas de tratamento, e o uso de metáforas.<sup>302</sup> A fala de Cassandra devido a quantidade de exclamações lamuriosas, repetições e uso de metáforas, pode ser considerada como um lamento.

Após um longo silêncio, Cassandra inicia sua fala (Ag.; v.1072) com um lamento e invocação ao deus Apolo: “οὐτὸτὸτὸτὸι= πόποι δα~~! Ó Apolo, Ó Apolo!”. A fórmula é uma forma convencional de lamento que é várias vezes repetida nos versos seguintes. Esta formula é um choro de terror propício ao conteúdo de sua fala na qual ela irá prever os crimes que Clitemnestra cometerá. Ao lado destas formulas, a fala da personagem – assim como menções lhe feitas pelo coro<sup>303</sup> - está cheia de expressões de piedade indicadoras de um ritual de lamento como ‘ταλαι/ναυ’ (“mísera”; Ag. v.1136), ‘ταλαιναν’ (“mísera”/ “infeliz”; Ag. v.1138). Repetições, interjeições de lamento e metáforas. A fala da profetisa está permeada por signos simbólicos. Segundo McClure, “Uma imagem central na canção de Cassandra a identifica não simplesmente como uma lamentadora, mas com o lamento maternal.”<sup>304</sup> O coro ao ouvir as repetidas lamúrias da profetisa e as alusões feitas ao crime cometido por Atreu diz a ela que “por ti mesma clamas não cantante canto como fosco rouxinol sôfrego de lamúria miserando a prantear “Itis”, “Itis”, a sorte dobrada de males.” (Ag.; vv.1141-1145).<sup>305</sup> Deste modo, ele a compara a Procne, pois do mesmo modo que ela - mãe desventurada - transformada em pássaro lamenta eternamente a morte de seu filho Itis, Cassandra lamenta igualmente o destino dos filhos de Tieste que tiveram sorte semelhante ao rebento assassinado por Procne.<sup>306</sup>

---

<sup>301</sup> MCCLURE, L. *Op. cit.* p.40.

<sup>302</sup> MCCLURE, L. *Op. cit.* p.44.

<sup>303</sup> O coro chama a fala de Cassandra de ‘qrenomanh/v’ (“canto”/“lamúria louca”; Ag. v.1140).

<sup>304</sup> MCCLURE, L. *Op. cit.* p.95.

<sup>305</sup> ‘tiv couga\ a0ko/retov boa~~v’ (“um rouxinol de grito insaciável”; Ag. vv.1143 a 1144).

<sup>306</sup> Nos vv.1214-1223 do *Agamêmnon* Cassandra se refere claramente a este crime “Vede sentados perto do palácio estes jovens similares a figuras de sonhos: crianças como se mortas pelos seus, as mãos cheias de carnes, pasto próprio, com intestinos e vísceras, mísero peso, parecem ostentar o que o pai degustou.”

O fato de que o choro de pássaro freqüentemente funciona como uma metáfora para o lamento ritual, talvez porque o choro agudo, muito-alto das lamentadoras femininas lembrem o canto de um pássaro, explica as numerosas imagens e sons de pássaros na fala de Cassandra: sua voz Barbara é como a andorinha (1050), seu lamento é como o de um cisne (1444), ela é como um rouxinol em sua tristeza (1145), cuja melodia profunda é estridente e muito alta.<sup>307</sup>

Se por um lado o ritual de lamentação é a prática verbal mais comumente associada ao feminino na literatura trágica, o que mostra a conformidade de Cassandra ao estilo verbal ligado ao seu sexo. Por outro lado uma vez que o ritual de lamentação também pode funcionar como uma forma de protesto social e incentivo a vendeta, este estilo discursivo pode ser usado igualmente a fins mais subversivos. Isto posto, podemos entender o lamento de Cassandra sob duas perspectivas diferentes: como prova de sua aceitação de um papel tradicionalmente ligado ao feminino e como uma forma de afrontar a autoridade estabelecida. Enquanto fala, Cassandra está durante um bom tempo tomada pelo frenesi provocado pelas visões proféticas. Sua fala é assim em grande parte o fruto de um ato involuntário, já que ao ser tomada pelo divino ela não escolhe as palavras que usa. No entanto, acreditamos que mesmo assim podemos tomar seu lamento não só como uma mostra de sua aderência ao papel socialmente incumbido às mulheres, mas também como uma demonstração de uma forma de resistência ao que lhe era socialmente esperado. Isto porque, segundo nosso entender, mesmo nas falas na qual se mostra livre da possessão divina ela mantém seu lamento e clama pela vingança aos crimes que serão cometidos. Tanto é assim que em sua última fala dirigida ao coro antes de sua morte ela reivindica mais uma vez a devida punição aos massacradores de seu senhor:

Ainda uma vez quero dizer palavra ou a minha própria nênia e à última luz do sol suplico que os inimigos paguem aos vingadores do senhor o massacre, morta a escrava, presa bem à mão. Com boa sorte são comparáveis a sombra; com má sorte úmida esponja batendo apaga o traço e deploro isso muito mais que ao mais. (ÉSQUILO, *Agamêmnon*, vv.1322-1330)

A personagem se utiliza, portanto, também do lado subversivo da prática do lamento. Ela brada por vingança contra os algozes, estimulando assim a prática da vendeta. Vaticina que Orestes virá punir os vingadores do pai. Deste modo, ela usa de uma linguagem permitida a sua condição feminina e conseqüentemente pertencente a

---

<sup>307</sup> MCCLURE, L. *Op. cit.* p.95.

seu *habitus* para se contrapor a autoridade de Clitemnestra, que ao ser rainha de Argos representava uma autoridade política a ser obedecida. Ela utiliza, portanto, do lamento como uma *estratégia* que lhe permite lidar com uma necessidade/interesse surgida de uma situação específica. Através da lamentação, fala comumente associada às mulheres, ela irá confrontar a autoridade estabelecida. Seus lamentos estão cheios de maus augúrios e por isso sua fala é potencialmente perigosa. O coro consciente de tal perigo a repreende mais de uma vez, advertindo-lhe a ter na boca presságios mais benignos. Cassandra utiliza-se do lamento como uma forma de expressar publicamente sua posição ante Clitemnestra, o que não poderia ter feito de outro modo.<sup>308</sup>

Juntamente com o lamento, a concubina de Agamêmnon usa de outra atitude verbal reservada às mulheres; o silêncio. No entanto, embora a negação inicial da fala empreendida pela profetisa possa ser entendida como a sua submissão ao padrão comportamental reservado pela sociedade ateniense às mulheres, propomos aqui outra interpretação. O longo silêncio da prisioneira que dos versos 1035 a 1071 se mantém no mais completo isolamento verbal, pode ser igualmente compreendido como uma forma de resistir à autoridade de Clitemnestra que, embora seja uma mulher, representa para a cativa um poder a ser respeitado e obedecido. Em sua fala endereçada a Cassandra a rainha argiva lhe ordena que não seja ‘*υ9περφο/νει*’ (“soberba”/ “ser orgulhosa”/ “arrogante”; *Ag. v.1039*), que desça do carro e entre no palácio. Ao ver que a escrava continua imóvel, mantendo um perigoso silêncio, o coro de anciões lhe aconselha a obedecer as palavras da rainha: “Segue. Ela diz o melhor nesta situação. Obedece, deixa esse banco do carro.” (*Ag.*; vv.1053-1054). Todavia, como ela permanece inerte, o coro atribui seu silêncio a possível incompreensão da língua na qual lhe fala, ela “parece carecer de intérprete”. Porém, diz isso de forma irônica, pois sabe que ela compreende muito bem o que lhe dizem (falam a mesma língua). Sua ironia sugere que a filha de Príamo não quer se submeter ao poder legítimo de Clitemnestra (*Ag.*; vv.1062 a 1063).<sup>309</sup> Tal compreensão da língua por Cassandra pode ser comprovada quando posteriormente inicia um diálogo com o coro, e por sua fala no v.1254 do *Agamêmnon*:

---

<sup>308</sup> Assim como Cassandra “A extraordinária auto lamentação de Antígona no final da peça sublinha ainda mais o potencial revolucionário do ritual das mulheres, uma vez que Antígona “usa o lamento para marcar sua posição assertivamente em um contexto público que de outro modo teria silenciado sua fala.”” (MCCLURE, 1999, p.46)

<sup>309</sup> “A hóspeda parece carecer de intérprete claro; *tem jeito de fera recém-capturada* (*‘q̄hro\`v w9v neaire/tou’*).” (ÉSQUILO, *Agamêmnon*, vv.1062-1063). Cassandra está enfurecida, ela foi para Argos contra a sua vontade.

“Contudo conheço bem a língua grega.” Sua recusa em obedecer a autoridade da rainha é reafirmada pela própria Clitemnestra, que ao comentar a atitude da concubina diz que a mesma age como um escravo recém capturado que não sabe suportar o jugo ao qual está sendo submetido.

Ésquilo, como brilhantemente nota Laura McClure, conduz a cena entre as duas personagens de forma a reviver o debate entre Clitemnestra e Agamêmnon na *cena do tapete*. Entretanto, ao contrário do que acontece nesta cena a rainha não sai vitoriosa do embate. O silêncio de Cassandra “frustra temporariamente Clitemnestra ao tornar sua arma fatal, seu controle da linguagem, ineficaz.”<sup>310</sup> Ao longo de toda a peça a irmã de Helena controla o curso dos eventos. Sua habilidade verbal torna difícil o argumentar com ela. Ao contrário de Cassandra, a profetisa sem *peitho*, Clitemnestra detém o dom da persuasão e o utiliza de forma a confundir e enganar seus interlocutores. Não obstante, a persuasão que ela utiliza para convencer Agamêmnon a agir de acordo com sua vontade não seduz Cassandra. A profetisa é a única pessoa na peça<sup>311</sup> capaz de resistir a Clitemnestra e lhe enfrentar.<sup>312</sup> Ao responder as solicitações de Clitemnestra com silêncio ela acaba por lhe arrancar o controle da situação. Deste modo, Cassandra emprega o silêncio - elemento que faz parte do *habitus* do grupo feminino das mulheres bem-nascidas - para minar a autoridade da soberana. Ela o aplica como uma *estratégia* - improvisado regulado produzido pelo *habitus* - para poder transgredir com o comportamento esperado, a aceitação e obediência às exortações de Clitemnestra, sem romper com as estruturas interiorizadas comum ao grupo de mulheres que pertencia. Portanto, acreditamos que a adoção por Cassandra do lamento e do silêncio, práticas enaltecidas e associadas ao feminino, não significa simplesmente sua aceitação do padrão do comportamento feminino valorizado pela sociedade *políade*. Mas, que a mesma - embora possa os adotar - também os utiliza de forma a satisfazer seus interesses.

No entanto, não apenas a maneira como emprega as práticas verbais associadas ao feminino nos permite considerá-la como transgressora, mas também a forma como em algumas passagens o coro e Clitemnestra se dirigem a ela nos possibilitam designá-la como uma mulher transgressora. Após a fala na qual prevê sua morte, o coro a indaga porquê ela (‘w] polla\ me\n ta/laina, **polla\ d’au] sofh /**

---

<sup>310</sup> MCCLURE, L. *Op. cit.* p.93

<sup>311</sup> A primeira peça da trilogia, o *Agamêmnon*.

<sup>312</sup> KITTELA, S. *Op.cit.* p.129.

**gu/nai**’, “Ó demasiado mísera, **demasiado sábia mulher**”; Ag. vv.1295 a 1296) não faz nada para impedir tal infortúnio, indo para o altar como uma vítima sacrificial (‘pw~v qehla/tou boo\v di/khn pro\v bwmo\n **eu0to/lmwv** patei~v’, “como vais **ousadamente** para o altar como rés tangida por um deus”; Ag. vv.1297 a 1298). Cassandra responde ao coro que não há escapatória, os anciões por sua vez lhe respondem atribuindo a ela os seguintes atributos: ‘tlh/mwn’ (“paciente”/ “suporta com paciência ou valor”; Ag. v.1302) e ‘eu0to\lmou freno/v’ (“ânimo audaz”; Ag. v.1302). A prisioneira Troiana (‘**eu0/riv** h9 ce/nh **kuno/v** di/khn’, “a hospeda **sagaz** como **cão**”, Ag. v.1093 ) é vista como a mulher sábia ‘sofh/ gu/nai’ (Ag.; vv.1295-1296) que de modo audaz ‘eu0to/lmwv’ (Ag.; v.1298) caminha até a morte como um animal para o sacrifício. Diante da morte ela se mostra paciente ‘tlh/mwn’ (Ag. v.1302), não se desespera à maneira de mulher, mas com coragem ‘eu0to\lmou freno/v’ (Ag. v.1302) enfrenta o inevitável. Portanto, Cassandra recebe atributos que estão tradicionalmente associados aos homens (sabedoria, coragem, paciência) e por isso podemos considerá-la como uma mulher masculina e conseqüentemente como uma mulher transgressora. Outra passagem na qual encontramos uma referência à personagem que nos permite considerá-la como masculina consiste nos vv.1431-1447 na qual Clitemnestra reafirma a justiça de seu crime. A rainha lhe designa como ‘nauti/lwn de\ selma/twn’ (“co-usuária dos bancos do navio”/ “que se senta junto aos bancos do navio”; Ag. vv. 1442-1443). Ao lhe dar tal designação a esposa de Agamêmnon poderia estar insinuando que Cassandra teria ocupado um lugar indevido - lugar masculino - ao se assentar no navio de guerra que trouxe Agamêmnon e seu exército de volta à Argos. Cometendo, deste modo, uma transgressão e adquirindo para si mais uma atribuição masculina ao ocupar um espaço que era por excelência espaço de homens.

Para finalizar nossa análise da personagem iremos abordar a impiedade cometida por ela contra o deus Apolo e que nos permite caracterizá-la como u9bristh/v. Nos versos 1203-1212 Cassandra conta ao coro como recebeu o dom da adivinhação. A jovem consentiu em ceder aos desejos de Apolo em troca da capacidade de vaticinar. Entretanto, Cassandra o enganou. Tendo recebido do deus a arte adivinatória ela não cumpriu com o acordado: “Dei consentimento e **enganei Lóxias (Locí/an e0yeusa/mhn)**.” (Ag. v.1208). Deste modo, a personagem incorreu num ato de *hýbris*. Pois ela ao enganar o deus deixou de dar honra onde honra era devida, talvez,

devido a um excesso de autoconfiança em sua sorte, não temendo a repreensão divina a seu delito. Entretanto, sua atitude provocou a ira de Apolo. Como toda *hýbris* seu ato desmedido seria devidamente punido. A partir de então Cassandra não conseguiria persuadir mais ninguém com sua profecia. ‘Mantikó\’n’ (“advinha”/ “aquela que vê antecipadamente”; Ag. v.1098), ‘profh/\tav’ (“profeta”/ “aquele que prenuncia”; Ag. v.1099): a ela serão atribuídos todos os qualificativos da adivinhação e prenúnciação, menos a persuasão (*Peithó*). Contudo, sua punição não findaria com o descrédito de suas profecias. Ela iria padecer juntamente com Agamêmnon sob a fúria de Clitemnestra. Seu ato de impiedade, ou seja, sua transgressão às leis divinas seria punido com sua morte. Tal é a *phthonos* (reação) divina.

### **3. Electra: co-responsável pela vendeta intrafamiliar**

A mudança nos rituais de morte instaurada pelas reformas de Sólon no século VI a.C. tiveram por objetivo minimizar a visibilidade dos aspectos da vida privada e reprimir a ostentação aristocrática nos ritos funerários.<sup>313</sup> Tais mudanças acabaram por favorecer o silenciamento das mulheres, já que a participação nos rituais fúnebres era uma das únicas atividades públicas permitidas a elas. Assim, em decorrência da transformação das normas prescritas a estes ritos, o papel feminino nos mesmos foi reduzido. As mulheres com menos de sessenta anos estavam impedidas de comparecer na *prothesis* (exposição do corpo) e de acompanhar a *ekphora* (a procissão na qual o corpo era levado da casa ao cemitério), e todas as mulheres - independente da idade - proibidas de se lacerar. Desta forma, a legislação promulgada por Sólon contribuiu para

---

<sup>313</sup> “Esta lei (...) estabelecia que o círculo de mulheres que poderia participar da lamentação era restrito aquelas que estavam inseridas dentro da faixa de parentesco que se estendia até o nível de primos, estas poderiam também retornar a casa depois da *ekphora* (o dispor fora do corpo). (...). As mulheres quando estivessem ausentes de suas casas para qualquer propósito, incluindo os funerais, não poderiam vestir mais do que três mantos, medida que visava impedir a ostentação de vestimenta. Nenhum lamentador poderia lacerar seu corpo, e compor hinos fúnebres que não deviam ser usados no funeral. Nem era permitido que alguém lamentasse por ninguém mais além do morto de uma cerimônia fúnebre (...). Isto ajudaria a diminuir a quantidade de lamentos. Além do mais, nenhuma sepultura além das pertencentes a família deveriam ser visitadas, exceto no dia do sepultamento. O âmbito do funeral, da lamentação e comemoração daqueles que já haviam morrido foi limitado.” (DILLON, 2008, p.271).

“O silenciamento das mulheres, especialmente as mulheres mais jovens em idade fértil, (...) reduziu sua visibilidade pública por restringir seus movimentos fora das portas as confinando ainda mais à casa.”<sup>314</sup> Entretanto, além da característica extravagante do lamento feminino – o que favorecia demonstrações funerárias excessivas – a associação da lamentação com a vendeta pode ter contribuído igualmente para as medidas tomadas por Sólon acerca das práticas funerárias. O ritual de lamentação pode assim, segundo Laura McClure, servir como uma forma de protesto social e incentivo a vingança. Pois a lamúria fúnebre funciona como um meio de se comunicar com o morto, assim como gerar nos demais o sentido de solidariedade na dor da perda e suscitar um sentimento de vingança. E como o lamento era uma prática verbal de domínio predominante das mulheres,<sup>315</sup> o vínculo entre ritual de lamentação e vendeta de sangue estava intimamente ligado com o choro feminino.

O lamento fúnebre era uma das funções desempenhadas pelas mulheres dentro do ritual de morte grego. De acordo com Kerri J. Hame era tarefa feminina o preparar o corpo para o enterro (banhar, untar, coroar, vestir) assim como lamentá-lo. Após os sacrifícios e as oferendas apropriadas terem sido feitos, o lamento ritual ocorria na *prothesis*, na *ekphora* e no túmulo. Como já dito, a lamentação servia como uma forma de incitar a vendeta, ou seja, ao funcionar como meio de comunicação entre o mundo dos mortos e o mundo dos vivos ela permitia canalizar a raiva do morto contra os vivos. E é sobre esse aspecto do ritual funerário que repousa a temática das *Coéforas*. Nesta peça as portadoras de libações juntamente com Electra incitam Orestes a se vingar dos assassinos de seu pai, lamentando diante do túmulo de Agamêmnon e rogando para que seu filho retornasse do exílio e perpetue a vingança devida. Posteriormente o próprio Orestes se unirá a elas no seu lamento e pedido por auxílio do morto para o cumprimento de sua vingança.

No começo da peça vemos Electra confusa sobre como proceder diante da ordem de Clitemnestra para que vertesse libações apaziguadoras no túmulo de Agamêmnon. A rainha argiva não havia dispensado os cuidados necessários ao enterro do rei. Seu corpo fora mutilado, sepultado por mulher e privado de lamento. Apenas após um sonho prenunciador de maus augúrios, a amante de Egisto mandará - muito

---

<sup>314</sup> MCCLURE, L. *Op.cit.* p.45.

<sup>315</sup> “nós sabemos que a expressão pública e intensa do lamento masculino foi consideravelmente menos aceitável no período clássico do que no épico. (...) Homens mais velhos na tragédia tendem a expressar lamento muito mais intensivamente do que homens de idade militar (...)” (FOLEY, 2001, p.28)

tempo depois do sepultamento do chefe argivo - portadoras de libações para lhe verter oferendas e lágrimas devidas. A filha de Agamêmnon e Clitemnestra indaga suas companheiras nesta função como deve agir. Se deve obedecer a sua mãe e rainha e verter as libações como se fosse da querida ao querido, ou se vertendo-as deveria clamar por vingança contra os matadores do pai. Destarte, logo no início da peça somos apresentados a outra personagem transgressora da trilogia. Ao se dirigir ao coro de cativas ela pede que a ajudem a decidir como atuar, pois por possuírem o mesmo sentimento de ódio por aqueles que estão no poder as cativas poderiam lhe aconselhar como agir: ‘ph~sd’ e1ste boulh~v, w~ fi/lai, metai/tiai koino\n ga\r elxqoj e0n do/moij nomi/zomen’ (“Tomai parte, ó amigas, desta resolução; pois reconhecemos no palácio inimigo comum”; *Co.* vv.100 a 101). Portanto, mesmo sendo filha de Clitemnestra ela cogita não verter as libações da forma como a rainha ordenara. Ela assume assim uma atitude de desobediência que demonstra igualmente seu ódio pelos assassinos de seu pai, e conseqüentemente, por sua mãe. Mãe que a tratava como a uma escrava ‘a0nti/douloj’ (“tratada como escrava”; *Co.* v.135) e que havia banido Orestes das riquezas do palácio (*Co.* vv.135 a 136). Diante deste contexto, se compreende porque Electra a odeia. Ao lhe ser revelada a identidade de Orestes diz que para ele pende o carinho que devia reservar a mulher que a gerou (‘kai\ to\ mhtr0v e0v se/ moi r9e/pei ste/rghqon, h9 de\ pandi/kwv **e0xqai/retai**’/ “e o meu carinho à mãe para ti pende, e ela com toda justiça **odeio**”; *Co.* vv.240-241). Electra nutre por Clitemnestra o desejo de vingança ‘lu/lov ga\r w3st’ w0mo/frwn alsantov e0k matro/v e0sti **qumo/v**’ (“pois qual lobo cruel por minha mãe o ímpeto é **implacável**” (*Co.* vv.421 a 422).

A personagem desenvolve um comportamento contrário ao que é tradicionalmente esperado. “Ela não obedece às ordens de sua mãe e participa com Orestes no assassinato de Clitemnestra. Embora Electra não atue junto com seu irmão, ela aprova suas ações, se tornando cúmplice de Orestes.”<sup>316</sup> Juntamente com ele, será responsável pela morte da mãe, tornando a vendeta perpetrada contra Clitemnestra particularmente horrível porque intrafamiliar. Deste modo, mesmo sendo filha de Clitemnestra e estando numa posição semelhante a de uma escrava, ela contraria as

---

<sup>316</sup> KITTELA, S. *Op.cit.* p.126.

ordens de sua mãe e senhora ao verter libações não para consolar o morto, mas para pedir a ele vingança contra seus assassinos. Ao assim proceder ela comete uma transgressão, pois embora lhe fosse de direito o desejar a punição dos culpados pelo assassinio de seu pai, Electra não deixa de cair em *hýbris* ao cobiçar a morte de sua mãe. Seu lamento é, assim como o do coro, usado para expressar a resistência aqueles que detêm autoridade.

O lamento do coro e de Electra ajudam Orestes na execução de sua vingança, pois ainda que tenha voltado à Argos ao ser encarregado pelo deus Apolo de vingar o sangue paterno, a lamentação gerada pelas servas e pela irmã reforça sua determinação para realizar o empreendimento do qual fora encarregado. Segundo Helene P. Foley o apoio que Orestes encontra neste lamento não é simplesmente um apoio emocional, o coro dá a ele a oportunidade de decodificar o sonho de Clitemnestra e se reconhecer na horrível serpente por ela nutrida. Além disto, “o *kommos* também gera motivos adicionais para a vingança de Orestes: o mal tratamento do corpo de Agamêmnon e de Electra, assim como a completa extensão da tirania de Egisto e Clitemnestra.”<sup>317</sup> O lamento pronunciado por Electra está assim intimamente ligado à vingança. Seu choro é uma queixa contra a autoridade estabelecida e um clamor por punição àqueles que mataram seu pai e usurparam o poder. A personagem ao dispor da lamentação - prática verbal associada ao feminino - a utilizará como uma *estratégia* de ação de forma a agir (dentro do quadro ordenado por Clitemnestra de libações funerárias a serem vertidas) segundo seu interesse, clamar pela vingança e não pelo apaziguamento do morto, mas sem bater de frente com a autoridade da rainha. Ela vai ao túmulo de Agamêmnon portando às devidas oferendas, mas ao invés de proceder conforme lhe fora ordenado ela agirá de modo a atender suas necessidades. No entanto, não só a forma como verte as libações é transgressora, mas o próprio lamento pós-morte sob o túmulo de Agamêmnon consiste num ato indesejado. A legislação funerária Ática, segundo Foley, proibia o lamento por qualquer outro que não a pessoa que estava sendo enterrada e restringia as visitas de não familiares aos túmulos ao tempo do enterro. Electra e o coro de cativas infringem esta legislação. As coéforas por visitarem e lamentarem sob o túmulo de um morto com quem não tinham parentesco e que já havia sido sepultado a muito tempo. Electra por igualmente proferir lamentações sob o sepulcro de um morto que já fora inumado.

---

<sup>317</sup> FOLEY, H.P. *Op. cit.* p. 33.

Outro ponto a ser observado acerca do caráter transgressor da personagem consiste na sua proferida preferência pela casa paterna e suas obrigações sobre a sua futura família marital. Electra se encontrava virgem e presa ao lar paterno devido a crueldade de sua mãe que lhe ‘confinou’ ao palácio como a uma escrava. No entanto, como mulher era esperado que um dia a jovem filha de Agamêmnon viesse a ser desposada. Porém, ao se casar, a filha não era completamente transferida para a sua família marital. Devido a instituição do *epiklerato* as filhas poderiam ser reivindicadas para produzir herdeiros para sua família natal. Além disto, o sistema de dote permitia ainda uma certa interferência sobre a filha casada, pois no caso de divórcio o marido teria que devolver à família da esposa todo o dote recebido e em caso de maus tratos o pai poderia interferir no casamento a favor de sua filha. Contudo, uma vez casada a mulher deveria estar voltada para o cumprimento de suas obrigações com a família do marido, sua nova família. Ela passaria agora em diante a ascender a lareira do *oikos* de seu esposo e cultuar as divindades da casa. Embora, não fosse completamente transferida da casa paterna para a casa de seu marido sua lealdade deveria estar primeiramente voltada para ele. Isto posto, soa estranho Electra – na lamentação dirigida ao túmulo de Agamêmnon – dizer que mesmo depois de casada não deixará de venerar “acima de tudo” o túmulo paterno (**pa/ntwn** de\ prw~ton to/nde presbeu/sw ta/fon’, “e **acima de tudo** primeiramente venerarei este túmulo.”; *Co.* vv.488). Ao utilizar as palavras **pa/ntwn** (que se pode traduzir como “acima de tudo”) e **prw~ton** (“primeiro”) podemos interpretar esta fala como uma declaração de Electra de que até mesmo acima de seus deveres para com a família de seu marido, continuará a honrar os deveres com a casa paterna. A lealdade da personagem não estará ligada assim primeiramente ao seu esposo, ao se tornar uma mulher casada ela não honraria em primeiro lugar o homem a quem teria que dedicar toda sua vida.

### **Cap.III. As representações dos signos transgressores das personagens esquilianas**

No presente capítulo empreenderemos a análise de nossa documentação imagética constituída por oito vasos da cerâmica ática do V séc.a.C. no qual aparecem representadas as personagens Clitemnestra, Cassandra e Electra. Buscaremos identificar nestas imagens elementos que nos permitam designar as referidas heroínas como mulheres bem-nascidas e ‘transgressoras’ ao ideal de comportamento feminino presente na sociedade ateniense do Período Clássico. Deste modo, intentaremos demonstrar a possibilidade de afirmar que as personagens trágicas por nos abordadas ‘transgrediam’, tanto na tragédia como na iconografia presente na cerâmica ática, elementos do modelo ideal de comportamento feminino.

Gloria Ferrari em seu trabalho *Myth and Genre on Athenian Vases*<sup>318</sup> observa que a partir da obra *Bilder Antiken Lebens* de Theodor Panofka o estudo da antiguidade, e poderíamos acrescentar o uso das imagens para tal estudo, ganhou uma legitimidade que não foi mais perdida. Seu trabalho “foi um ponto de inflexão no reconhecimento das pinturas em vasos gregos como fontes competentes para *o estudo da realidade* da vida antiga.”<sup>319</sup> Panofka desenvolveu seu trabalho em torno da vida cotidiana dos gregos ao observar uma série de imagens reveladoras de seus aspectos. No entanto, embora importante, sua obra não fazia distinção entre o que estava sendo representado e a realidade. “A divisão entre o mito e a realidade não nasceu com Panofka.”<sup>320</sup> Até os dias de hoje a classificação formulada pelo ceramólogo Edmond Pottier das pinturas nos vasos como estando divididas entre duas categorias (temas míticos e heróicos, e temas familiares) que reproduzem a vida dos gregos em todos os seus aspectos permaneceu grandemente em voga. Os desafios a visão predominante foram poucos e muitas das vezes falhos. No entanto, Christiane Sourvinou-Inwood criou uma terceira categoria, “uma forma ‘emblemática’ de representação, cujo referente tem de ser encontrado num conceito e não num mito e nem na ‘realidade’.”<sup>321</sup>

Para Ferrari, as imagens nos vasos gregos referentes à vida cotidiana são modos de representação, *gênero*, que não necessariamente tiram o seu tema da vida contemporânea. A autora se coloca contrária “a noção de que a própria vida, como ela é vivida e percebida, comunica essencialmente representações figurativas, sejam elas míticas ou não.”<sup>322</sup> Por trás dessa noção, ela pontua, está a aceção de que seja qual for o domínio ao qual a representação se refere – ao imaginário e o divino, ou sobre o presente – não há na prática distinção alguma. Pois é a vida, ou a própria realidade tal como ela é, que está se comunicando por trás destas representações. Como se o conteúdo da imagem correspondesse a um objeto, atividade ou a um estado das coisas. Contudo, ela chama a atenção para o fato de que a relação dos signos (das imagens) com a realidade é muito mais complexa, uma vez que as imagens podem fazer

---

<sup>318</sup> Apesar do título, a autora não emprega aqui o termo *gênero* segundo sua aceção como conceito que trabalha com a perspectiva relacional entre os sexos e com as diferenças entre masculino e feminino como fruto da instituição cultural. Ferrari utiliza *gênero*, segundo nosso entender, com o sentido de modo de representação.

<sup>319</sup> FERRARI, Gloria. “Myth and Genre on Athenian Vases.” In: *Classical Antiquity*, v.22, nº1, Abril 2003, p.37.

<sup>320</sup> Ibid.

<sup>321</sup> FERRARI, G.*Op.cit.*, p.38.

<sup>322</sup> FERRARI, G.*Op.cit.*, p.39.

referências a seres e coisas inexistentes. Deste modo, não é possível assumirmos que através das imagens somos ‘diretamente’ confrontados com a vida cotidiana ateniense. Ao invés de se falar em ‘referente’ de uma imagem devemos optar por nos ater ao conteúdo dela, ou seja, a percepção de que ela é uma unidade cultural, pois fruto de uma cultura específica e representativa do imaginário social.

Todavia, embora tal percepção de que as imagens são representações de construções culturais seja atualmente bem estabelecida, elas ainda são freqüentemente utilizadas como figurações diretas da realidade. Dentro desta perspectiva a imagem é tomada como um instantâneo fotográfico, como se a “cena representada num vaso grego - notavelmente quando se trata de uma cena da vida cotidiana - fosse uma foto instantânea suscetível de entregar ao historiador uma informação concreta diretamente utilizável.”<sup>323</sup> Tal uso indevido da iconografia pode ser atribuído a um lapso em observar que a imagem é o produto de uma elaboração, ou seja, ela não é uma reprodução objetiva da realidade, mas uma *representação* fruto de escolhas - de técnicas - e de uma estética calcada no sistema cultural. O pintor ao imprimir sua técnica em um vaso cerâmico escolhia o que iria representar, e esta escolha e a ênfase que dá a alguns elementos e suprime outros está cheia de significados. Suas escolhas não são, contudo, frutos unicamente de gostos e concepções individuais, mas, sobretudo frutos de uma determinada orientação cultural.<sup>324</sup> Deste modo, em nossa análise de cenas dos vasos áticos procuramos atentar para o fato de que são produtos da sociedade ateniense do Período Clássico, cuja ‘ideologia’ dominante “que orienta as escolhas dos pintores e a sua maneira de ver, (...) é acima de tudo masculina.”<sup>325</sup>

Nas imagens que pintavam sobre os vasos estes ao retratarem o feminino *reafirmavam* o ideal de comportamento feminino em voga na Atenas do Período Clássico. Ao longo de nosso trabalho de pesquisa identificamos (devido às características das mulheres ali representadas; pele alva, vestidas de *chiton* e *himation* de cores claras, sempre descalças, podendo utilizar jóias, cabelos sempre escuros presos atrás em forma

---

<sup>323</sup>SCHMITT PANTEL, Pauline; THELAMON, Françoise. “Image et Histoire: Illustration ou Document.” In: LISSARRAGUE, François; THELAMON, Françoise. *Image et Céramique Grecque*. Publications de l’ Université de Rouen: 1983, p.10.

<sup>324</sup> “As imagens são, portanto, construídas sobre escolhas na continuidade dos gestos, os quais informam a vida social. Essas escolhas retêm os momentos e as situações, em que, o mais claramente possível para o contemporâneo, os valores de sua própria sociedade eram dados a conhecer e a expressar-se.” (Bérard e Durand, 1984, p.33).

<sup>325</sup> LISSARRAGUE, François. “A figuração das mulheres”. In: DUBY, Georges e PERROT, Michelle (orgs.) *História das Mulheres no Ocidente, Vol.1*. Porto: Edições Afrontamento, 1990, pp.205-206.

de coque com fitas, grinaldas e diademas ou soltos com fitas amarradas no alto da cabeça) em diversas imagens do *CVA* e do *LIMC* cenas retratando mulheres e mais especificamente esposas bem-nascidas. Nestas imagens elas aparecem na maioria das vezes dentro do espaço privado, sempre exercendo atividades domésticas, seja fiando, cuidando de sua higiene em cenas de toalete ou gerenciando o *οἶκος*. Podemos supor, que o fato dessas imagens representarem constantemente as esposas bem nascidas no *locus* doméstico exercendo atividades relativas a ele, demonstra que esse modelo ideal do comportamento feminino estava difundido nessa sociedade e que o pintor valorizava a postura feminil condizente com o mesmo. No entanto, algumas destas imagens nos permitem também visualizar elementos presentes em cena que mostram estas mulheres cometendo desvios ao comportamento feminino ideal. François Lissarrague em seu capítulo *A figuração das mulheres*, no qual se atêm à análise da documentação imagética, nos apresenta indícios de que na prática as mulheres não se pautavam unicamente no modelo idealizado para elas. O historiador nos faz pensar acerca da reclusão do feminino e da oposição masculino/exterior, feminino/interior. Neste estudo utiliza vasos atenienses do VI e V séculos a.C. como documentação figurativa, procurando efetuar uma análise das imagens de diversos tipos de mulheres neles contida. Dentre as questões abordadas ao longo do artigo encontra-se a do espaço destinado às mulheres. O autor observa que os vasos não reproduzem fielmente o esquema da reclusão feminina ao gineceu, o que demonstra que os pintores não enxergavam o espaço de atuação da mulher como estando restrito unicamente a ele. Para Lissarrague, “Não podemos, portanto, contentar-nos em projetar a oposição masculino/feminino na dupla dimensão do espaço figurado, exterior/interior.”<sup>326</sup>

Por meio da análise de imagens da cerâmica ática de figuras vermelhas buscaremos, igualmente, nos contrapor as abordagens que presas à visão do feminino expressa na tradição escrita ou iconográfica assumem esta visão como a ‘realidade’, e se mostram cegas para os indícios presentes na própria documentação que permitem questionar a rigidez do ‘modelo *mélissa*’. Isto posto, ao longo deste capítulo empreenderemos a análise da documentação imagética buscando identificar nas imagens presentes nos vasos, cenas nas quais as personagens Clitemnestra, Cassandra e Electra apareçam cometendo desvios (ações transgressoras, ou seja, *práticas* que - informadas não apenas pelas estruturas internalizadas - burlem o modelo *mélissa*) ao

---

<sup>326</sup> LISSARRAGUE, F. *Op.cit.*, p.243.

ideal de comportamento feminino ateniense, nos atentando para as *unidades formais mínimas* que as mostrem como mulheres bem-nascidas e ‘transgressoras’. Desta forma, adotaremos como metodologia o método desenvolvido por Claude Bérard que se além a observação de elementos estáveis e constantes (*unidades formais mínimas*) presentes nas imagens da cerâmica grega, elementos que no seu conjunto formam o que intitula de *sintagma mínimo*.<sup>327</sup> Destarte - ao analisar imagens que embora possam não se referir diretamente à representação da trilogia esquiliana, mas que nos mostram as personagens por nós estudadas em atitudes que condigam com as atribuídas à elas pela *Oréstia* - buscamos neste capítulo demonstrar a possibilidade de afirmar que as personagens trágicas por nós abordadas ‘transgrediam’, seja na tragédia ou nas cenas dos vasos áticos, elementos do modelo ideal de comportamento feminino vigente na Atenas do Período Clássico.

O número de cenas sobreviventes do teatro de Ésquilo nos dá alguma idéia da popularidade das peças do dramaturgo. Em *Illustrations of Greek Drama*, vemos que

uma contagem bruta recente do número total de ilustrações sobreviventes nos dá alguma idéia do aumento e queda de popularidade. Esta pesquisa dá 167 ilustrações de Ésquilo, das quais 89 podem ser datadas no quinto século, 58 no quarto, e um punhado mais tarde (...).<sup>328</sup>

Ésquilo era, portanto, bastante popular durante o Período Clássico e particularmente no V século a.C.. No entanto, peças importantes como o *Agamêmnon* quase não foram ilustradas, enquanto A.D. Trendall e T.B.L. Webster dizem ser muito provável que dentre as peças esquilianas mais populares para a ilustração figurassem as *Coéforas* e as *Eumênides*. Devido a esta popularidade não podemos deixar de nos indagar se um vaso ático portando cenas referentes às séries de assassinatos ocorridos no palácio dos Átridas em Argos eram cenas que retratavam a encenação de uma das peças da *Oréstia*, ou se, embora não fossem representações de encenações teatrais, retratam uma ‘influência’ da versão esquiliana do mito. Ao analisar tais imagens devemos nos perguntar se o artista provavelmente teria visto a peça, e se quem a encomendou ou a

---

<sup>327</sup> BÉRARD, Cl. *Op.cit.*, pp.5-10.

<sup>328</sup> TRENDALL, A.D.; WEBSTER, T.B.L. *Illustrations of Greek Drama*. Nova York: Phaidon Publishers, 1971, p.1.

comprou teria igualmente visto a encenação do drama.<sup>329</sup> Porém, tais perguntas - como muito bem ressaltam A.D. Trendall e T.B.L. Webster - não são fáceis de responder. As imagens da cerâmica ática que analisamos se inserem dentro do período de 480 a 440 a.C. Se considerarmos que a *Oréstia* foi representada pela primeira vez em 485 a.C. as imagens na cerâmica ática de figuras vermelhas referentes ao mito dos Átridas tratado na trilogia, podem mesmo ter sofrido certa ‘influência’ da trilogia de Ésquilo, e algumas podem até mesmo ter retratado a encenação das peças do dramaturgo.

As ilustrações do drama estão ligadas a Dioniso, portanto “não são apenas apropriadas na sala de jantar e nos artefatos, nas *hydrias*, e taças usadas no *sympósion*, mas também nas ofertas dadas ao morto.”<sup>330</sup> Elas estão pintadas em vasos cuja forma está ligada ao uso do vinho, e por isso presentes no *sympósion*, mas também sob aqueles vasos que levam oferendas aos mortos. As cerâmicas áticas por nós analisadas se encaixam dentro desse perfil de vasilhames que devido a sua função podem portar imagens relativas ao teatro. Nosso *corpus* é constituído por um *stamnos*, duas taças, um *skyphos* e quatro *crateras*.<sup>331</sup> Todos vasos que estão ligados à função de transportar líquidos e mais especificamente vinho, podendo deste modo ser utilizados em *symposia* e ritos. As imagens pintadas neles - imagens que se referem a cenas da saga de Agamêmnon e Clitemnestra - poderiam ser assim representações das encenações do teatro de Ésquilo. Entretanto, não temos condições de confirmar ou não tais suposições para todas as imagens por nós analisadas neste capítulo, ainda que para algumas delas seja possível presumir uma provável ‘influência’ da versão esquiliana do mito. Todavia, o que nos interessa aqui é observar se mesmo nas imagens presentes em vasos do V séc. a.C. as personagens Clitemnestra, Cassandra e Electra apresentam características que nos possibilitam classificá-las como transgressoras. Nosso intuito, neste capítulo é comparar os elementos presentes na representação figurada das personagens e que nos permitem tomá-las como transgressoras, com aqueles presentes na *Oréstia* e que igualmente nos autorizam a considerar a Clitemnestra, a Cassandra e a Electra de Ésquilo como mulheres transgressoras ao ideal de comportamento feminino presente na sociedade *políade* do V a.C.

---

<sup>329</sup> Ibid.

<sup>330</sup> TRENDALL, A.D.; WEBSTER, T.B.L. *Op.cit.* p.2.

<sup>331</sup> As imagens analisadas nesse capítulo estão inseridas dentro do corpo do texto, encontrando-se em anexo as fichas contendo as descrições dos vasos.

Iniciaremos a análise da documentação iconográfica a partir das imagens relativas à Clitemnestra. Este conjunto de cenas cuja temática se refere sobretudo ao uso do *pélekus* pela rainha argiva, possui entretanto uma imagem relativa à sua morte e uma imagem na qual ao invés do machado duplo ela empunha uma espada. As *unidades formais mínimas* presentes nessas cenas se referem a elementos que identificam a figura mitológica da rainha de Argos como uma mulher bem-nascida (pés descalços, uso de *chiton* e *himation*, uso de jóias, cabelos presos ou soltos frequentemente adornados) e que igualmente a designam como uma mulher transgressora (transparência da vestimenta e uso do *pélekus*). Isto posto, começaremos nossa análise pelas imagens que se referem ao porte do *pélekus* pela personagem.

Dos seis vasos cujas cenas se referem a Clitemnestra dentro do contexto assassino da morte de Agamêmnon, Egisto e Cassandra, apenas em uma imagem a filha de Leda não está segurando o machado duplo. As representações figuradas de Clitemnestra na época Clássica parecem tê-la caracterizado - em sua grande maioria - portando não uma espada, mas sim um *pélekus*. Em contraposição, como nos mostra A.J.N.W. Prag, “havia certamente um conceito de Clitemnestra brandindo uma espada”<sup>332</sup> no Período Arcaico. Os documentos iconográficos deste período a mostram brandindo uma espada ou um punhal, mas não somente isso, é ela quem desfere o golpe fatal em Agamêmnon e não Egisto. Existem cinco artefatos remanescentes da arte arcaica que nos mostram tal representação (três terracotas do final do VII séc.a.C. e duas faixas de escudo do VI séc.a.C.), no entanto a representação de Clitemnestra ao modo da tradição arcaica não parece ter caído no gosto dos pintores de vasos. Deste modo, quando a temática foi recuperada e representada na única ilustração da morte de Agamêmnon sob um vaso ático de figura vermelha do V séc. a.C. ocorreu uma mudança na forma de representação, embora não saibamos o que provou esta alteração.

No entanto, se a figuração do assassinato de Agamêmnon não foi um tema recorrente entre os artistas atenienses o mesmo não se pode dizer da cena da morte de Egisto.<sup>333</sup> Talvez por ser um personagem ‘detestável’, a representação de sua morte tenha se tornado um dos temas favoritos dos pintores que ao retratem o episódio davam

---

<sup>332</sup> PRAG, *Op.cit.* p.,243.

<sup>333</sup> “Há uma série de imagens muito populares do fim do século VI e da primeira metade do século V que representam a vingança de Orestes”, onde o centro da ação é geralmente constituído pela morte de Egisto. (VIRET-BERNAL, 2006, p.297)

ao assassino e usurpador do trono e da mulher de Agamêmnon o devido castigo. Portanto, quando a única representação referente a morte do rei Argivo em um vaso do V séc. a.C. - a cratera em cálice do pintor Dokimasia produzida, segundo Prag, por volta de 465 - foi pintada seu autor “teve que recorrer a uma adaptação da consolidada iconografia de figuras vermelhas da morte de Egisto, que é ilustrada no lado oposto do vaso (...).”<sup>334</sup> Como nos mostra F. Viret-Bernal, o esquema desta cena é basicamente sempre o mesmo. Egisto aparece no centro da cena, enquanto Orestes é caracterizado como um jovem portando elementos da armadura de um guerreiro *hóplita*. Orestes atinge Egisto, - sentado em uma cadeira - com uma espada, Clitemnestra chega correndo ao seu socorro e se prepara para atingir seu filho. Resumidamente é este o esquema que direciona as representações da vingança de Orestes. Foi à essa iconografia que Dokimasia recorreu para retratar a morte de Agamêmnon. Tal como na outra face do vaso, o pintor retratou no lado que se intitulou convencionalmente como lado [A] a rainha argiva portando um *pélekus* ao invés de uma espada. De acordo com A.J.N.W. Prag, ao assim proceder ele não só transformou o machado duplo na arma de Clitemnestra, mas como também a relegou ao papel de coadjuvante dentro do quadro da morte de Agamêmnon.



## ANEXO II. 1[A]

---

<sup>334</sup> PRAG, *Op.cit.* p.,244.

Ao observarmos o lado [A] da cratera pintada por Dokimasia nosso olhar é imediatamente capturado pelos dois personagens que ocupam o centro da cena. Egisto - mais à esquerda - porta uma barba longa e muito escura, seus cabelos igualmente negros estão alinhados, e seus pés descalços. Segundo F. Viret-Bernal sua vestimenta é constituída por um *chiton* curto preso por um cinto e uma *clâmide* depositada sobre seu ombro esquerdo. Com a mão direita segura uma espada enquanto segura a cabeça de Agamêmnon com a esquerda. Sua expressão parece tranqüila, como se tivesse certeza do sucesso de sua empresa. Seu talhe se mostra firme, o que pode nos remeter ao caráter premeditado do dolo por ele praticado. A postura que seu corpo assume é a posição de alguém que tem segurança quanto a ação que está praticando. O contrário acontece com Agamêmnon que com os cabelos e a barba molhados, nu, apresenta-se envolto em um manto ou rede que lhe cobre da cabeça aos pés, se mostra curvado pego de forma desprevenida ao sair do banho. Sangue jorra de seu peito, enquanto Egisto se prepara para lhe desferir outro golpe. Impossibilitado de reagir pelo manto transparente que cerceia seu movimento ele não tem mais nada a fazer a não ser com as mãos estendidas clamar pela misericórdia de seu assassino. Ao lado de Agamêmnon uma mulher levanta os braços. Seu cabelo se levanta devido a seu movimento de espanto. Atrás de Egisto à esquerda da cena, Clitemnestra vem correndo como se para dar cobertura ao crime cometido pelo amante. Ao seu lado uma outra personagem feminina, com os cabelos soltos e braços estendidos, foge.

No entanto, voltemos à esposa de Agamêmnon. Clitemnestra veste um *chiton* e *himation*, está descalça, apresenta os cabelos devidamente penteados e presos por uma fita, todos elementos que nos permitem identificá-la como uma mulher bem-nascida. Apesar da dificuldade da visualização acreditamos que sua vestimenta apresenta uma certa transparência. As mulheres bem-nascidas poderiam ser pintadas com roupas transparentes. No entanto, esta forma de representá-las não era muito usual. Portanto, a diafaneidade da roupa da rainha é mais um signo que nos permite vê-la como *hybristés*. Além disto, a personagem porta um *pélekus* na mão direita, outro símbolo da sua transgressão ao ideal de comportamento feminino.<sup>335</sup> Embora, Dokimasia - ao contrário

---

<sup>335</sup> É interessante observar aqui que tanto Clitemnestra no lado esquerdo da cena, quanto a personagem na extrema direita e ao lado de Agamêmnon apresentam o braço levantado. Este gesto compartilhado pelas duas mulheres nos remete ao ideal artístico da simetria.

de Ésquilo - coloque Clitemnestra em segundo plano na cena da morte de seu rei e esposo, ela não deixa de marcar presença. Ainda que não seja como na *Oréstia* a autora do golpe fatal desferido sobre Agamêmnon, ela não deixa de tomar parte ativamente no episódio. Ao invés de abster sua presença da cena homicida, se mantendo distante dos acontecimentos na segurança silenciosa do gineceu, Clitemnestra vêm prontamente em auxílio de seu amado. Ela não mostra nenhuma hesitação em sua face, muito pelo contrário, sua expressão parece transparecer a mesma serenidade de Egisto.

Seu comparecimento em cena é igualmente uma declaração pública de sua relação ilícita e de seu conluio com o primo de seu marido, sua presença marca que ela é - assim como Egisto - culpada pelo trágico desfecho da vida de Agamêmnon. Desta forma, embora não seja a autora do homicídio a Clitemnestra representada por Dokimasia também pode ser considerada uma mulher transgressora. Co-autora da morte de seu marido, ela não teme assumir sua responsabilidade ao lado de Egisto. Destemidamente ela vem ao seu encontro para, arriscamos dizer, o incentivar e agir em seu auxílio se preciso for. O *pélekus* que maneja é definido por F. Viret-Bernal como ferramenta agrícola ou arma de guerreiro, e também instrumento de abate ritual no momento do sacrifício. Embora concordemos com Prag de que o *pélekus* é uma arma de crise e de pânico - ao contrário da espada, ferramenta de guerreiro e da premeditação - não podemos deixar de observar que o *pélekus* está também associado à violência excessiva. E, além disso, enquanto instrumento de abate da vítima sacrificial não deveria ser utilizado por pessoas do sexo feminino. O papel de sacrificador no sentido do abatedor do animal destinado ao sacrifício era uma função reservada somente aos homens. Por isso, ao empunhar o *pélekus* - e devido aos elementos que nos permitem tomar a cena como metáfora de sacrifício - Clitemnestra se apropria de um instrumento de uso exclusivo dos homens. Ela assume para si o papel de assassina da vítima sacrificial, ainda que não seja ela quem de fato mata Agamêmnon. A rainha argiva “se roga um poder reservado ao chefe do *oikos* nos tempos antigos, entregue em seguida nas mãos do sacerdote, mas nunca às mulheres.”<sup>336</sup> Não obstante, deixemos de lado por alguns instantes a análise de Clitemnestra para nos determos sobre a malha mortífera que envolve Agamêmnon nesta cena.

O manto que envolve a vítima de Egisto e Clitemnestra pode ser comparado à rede da caça, que prende e domestica a força animais selvagens (‘algreuma qhro/j’,

---

<sup>336</sup> VIRET-BERNAL, F. *Op. cit.* p.296.

“malha/rede de caçar fera”, *Co.* v.998) que, entretanto, é aqui utilizada para capturar um ser humano. Ela remete também a astúcia em seu aspecto desleal, como a produtora de mentiras e de traição. Arma das mulheres e dos covardes. A representação de tal ‘rede’, devido a sua polissemia, revela todas as implicações da cena: “desvio das atividades de um universo feminino perturbado, utilização de técnicas de caça pouco gloriosas (...).”<sup>337</sup>

O uso da ‘di/ktuon’(“rede”; *Co.* v.1000) pelo pintor Dokimasia revela o aspecto traiçoeiro da morte infringida à Agamêmnon, o assassino se aproveita da debilidade da vítima – imobilizada pelo terrível véu – a quem não é dada oportunidade de defesa. Sob a delicadeza e transparência de seu aspecto se esconde um terrível ardil. Pode-se assim fazer uma comparação com as características da Clitemnestra esquiliana. A rainha que engana o coro e a seu esposo se fazendo passar pela esposa virtuosa, se esconde por trás de uma fingida sinceridade de suas palavras e de seu proceder. Por trás de sua doçura e de seu aspecto inofensivo se encontra uma mulher extremamente cruel que utiliza de sua fala para enganar e confundir. Podemos nos arriscar a supor que o pintor ao criar esta imagem – pintada depois da primeira encenação da *Oréstia* – pode ter se baseado no drama de Ésquilo para representar tal instrumento mortífero, pois foi o dramaturgo quem introduziu o véu mortífero dentro do tema da morte de Agamêmnon.<sup>338</sup> Portanto, Dokimasia ao reproduzi-lo poderia estar o utilizando como uma metáfora não só a forma infame que assume a vingança de Egisto, mas também ao aspecto enganoso do feminino. Além disto, a sua representação reforça a imagem do assassinio de Agamêmnon como um sacrifício corrompido e igualmente de Clitemnestra como sacrificadora. O véu (manto) utilizado para capturar a vítima tal como a um animal selvagem contraria a espontaneidade que deve conduzir o animal sacrificial até o holocausto. Para que um sacrifício fosse propício o animal deveria ‘assentir’ a sua morte, e não ser levado à força ao momento da execução. A representação da rede faz uma alusão explícita ao ato da captura, o que nos remete a não aceitação voluntária da vítima de sua morte.<sup>339</sup> Podemos concluir então que a

---

<sup>337</sup> VIRET-BERNAL, F. *Op.cit.* p.295.

<sup>338</sup> O véu (manto) usado para envolver Agamêmnon é designado na *Oréstia* como ‘di/ktuon’ (‘rede’; *Co.*v.1000) o que nos remete à prática da pesca. Tal atividade era considerada uma caça menor (VIEIRA, 2002, p.168). “A pesca não é uma atividade bem considerada pelos filósofos ou pelos moralistas. Platão, que a compara à caça, a julga indigna de um homem bem-nascido.” (CORVISIER, 2008, p.300).

<sup>339</sup> Cabe ressaltar que essa é uma interpretação referente ao uso da rede na representação da morte de Agamêmnon feita pelo pintor Dokimasia. No *Agamêmnon* de Ésquilo seu emprego, segundo nosso entender, faria alusão ao aspecto enganador do feminino e mais especificamente de Clitemnestra e não a

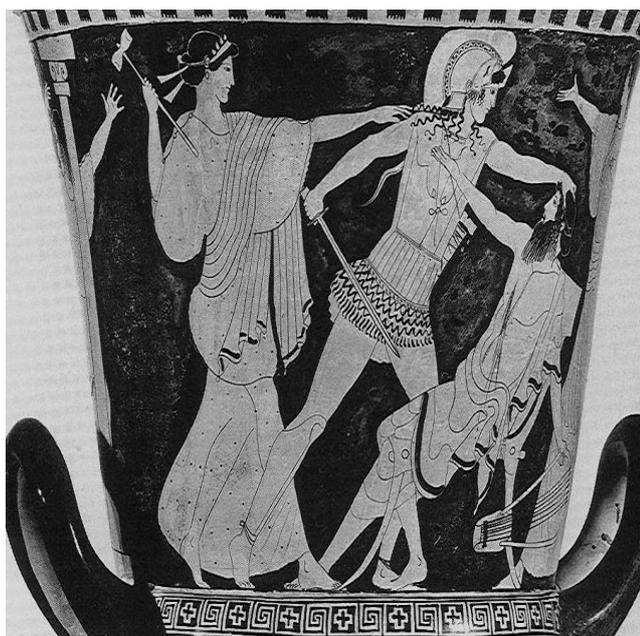
Clitemnestra de Dokimasia é transgressora não só por assumir um papel masculino ao arrogar-se o status de sacrificadora – papel de desempenho exclusivo do masculino – mas também devido ao sacrifício cometido por ela e seu amante não ser consentido pela vítima.

Passemos agora à análise da imagem presente no lado [B] da cratera. Nas extremidades da cena encontram-se de cada lado duas mulheres que mantêm os braços erguidos como um movimento de espanto pelo que está se sucedendo.<sup>340</sup> À mulher a esquerda é identificada como sendo Electra. No centro da imagem observamos dois dos personagens presentes na cena do assassinato de Agamêmnon: Egisto e Clitemnestra. No meio dos quais se encontra Orestes. Egisto, sentado em uma cadeira, apresenta um sangramento sobre o peito. Parece se desequilibrar com o golpe desferido por Orestes. Este, caracterizado como um jovem imberbe utiliza vestimenta característica de um guerreiro hóplita: elmo, couraça e caneleira. Sua mão esquerda segura a cabeça de Egisto, enquanto sua mão direita se prepara para desferir-lhe novo golpe de espada. Clitemnestra à esquerda da cena e atrás de Orestes, o toca com a mão esquerda enquanto empunha um *pélekus* com a mão direita. Ela veste um *chiton* transparente bordado de pontos e um *himation*. Seu cabelo apresenta-se preso por meio de um *stéphané* adornado com folhas. Seus pés estão descalços. E utiliza brincos. Ela aparece deste modo caracterizada como uma mulher bem-nascida, suas vestes, a forma como se encontra preso seu cabelo, seus ornatos são todos elementos característicos da representação de uma mulher bem-nascida. Contudo, a transparência de sua roupa e o porte do *pélekus*, como já observado anteriormente, a representam igualmente como uma mulher transgressora. Aspecto que abordaremos ao contrapô-la aos dois personagens masculinos presentes em cena.

---

captura da vítima sacrificial que se recusa a consentir com o próprio sacrifício. Pois, nesta peça vemos como Agamêmnon é conduzido docilmente por Clitemnestra até o lugar de seu ‘sacrifício’ através do tapete púrpureo.

<sup>340</sup> Na extremidade esquerda da imagem o braço levantado da personagem se encontra atrás de uma coluna, o que nos remete ao fato de que a cena se passa no interior do palácio.



## ANEXO II.1[B]

Como mencionado anteriormente, as imagens relativas à morte de Egisto se esquematizam em três pares de oposição: Clitemnestra/Egisto; Egisto/Orestes; Orestes/Clitemnestra. Para a apreciação destas oposições nos basearemos na análise efetuada por Francine Viret-Bernal em *Quand les Peintres exécutent une Meurtrière: L'Image de Clytemnestre dans la Céramique Attique*. Neste trabalho, a autora pontua que os objetos portados por Clitemnestra e Egisto são indicativos da contraposição existente entre os dois personagens. Egisto segura um *barbitos* instrumento musical revelador de seu caráter. O *barbitos* é um instrumento associado ao mundo dionisíaco e ao vinho, e, por conseguinte, ao *sympósion*. Estando desta maneira ligado ao prazer.<sup>341</sup> O uso do *barbitos* por Egisto faria referência então ao seu poder de sedução, poder este que havia utilizado na conquista de Clitemnestra. Mas, não só isto, o fato dele estar sentado no trono segurando tal instrumento poderia ser representativo de sua inaptidão para o exercício do poder. Clitemnestra ao contrário “ao se apropriar do *pélekus*, instrumento de abate reservado aos homens e em destruir o rei seu marido, expressa reivindicações de ordem política.”<sup>342</sup>

<sup>341</sup> VIRET-BERNAL, F. *Op.cit.* p.,298.

<sup>342</sup> VIRET-BERNAL, F. *Op.cit.* p. 296-297.

O crime que ajudou a perpetrar teve implicações não apenas no nível da esfera privada, mas também na esfera pública. A morte de Agamêmnon representava não apenas a morte do chefe de um *oïkos*, mas igualmente a morte do chefe de uma cidade-Estado. Deste modo, podemos entender as razões do crime cometido pela Clitemnestra de Ésquilo como decorrente não apenas de seu desejo de vingança pelo sacrifício de sua filha Ifigênia e do ciúme despertado pela presença de Cassandra. Ao morrer, Agamêmnon deixava vago o poder no palácio, e conseqüentemente o poder político. A rainha que havia assumido o controle de Argos desde sua partida para a guerra de Tróia, não parecia disposta a lhe devolver o poder. E para guardá-lo consigo ela se utiliza de Egisto, homem que se dedica a um instrumento musical ligado à esfera do prazer. Ele será seu aliado não só para executar sua vingança, mas também para tornar sua regência um governo permanente. Desta forma, tanto a Clitemnestra do *Agamêmnon* como a Clitemnestra da cratera em Boston, tem características que as apresentam como mulheres masculinas.

Entretanto, Egisto aparece tanto na imagem de Dokimasia como na *Oréstia* de Ésquilo mais afeito às características ligadas ao feminino do que a atributos viris. Na *Oréstia* ele é apenas o coadjuvante que auxilia Clitemnestra no seu artil contra Agamêmnon. Sua posição menor é expressa no silêncio de sua voz na primeira peça da trilogia e nos poucos versos onde ela é expressa nas *Coéforas*. Diante da impetuosa e astuta Clitemnestra, ele se assemelha mais a uma mulher do que a um homem e o vemos mais de uma vez ser considerado como uma mulher por não ter ousado a executar Agamêmnon com suas próprias mãos. Na imagem pintada por Dokimasia é Egisto e não Clitemnestra quem desfere o golpe fatal sobre o rei argivo. No entanto, ao analisarmos o lado oposto da cratera o encontramos surpreendido enquanto repousava tranquilamente sobre uma cadeira, mais preocupado em cantar do que governar. Sua caracterização física também é alusiva ao seu preenchimento inadequado dos atributos esperados de um homem. Ele está cuidadosamente vestido e penteado, aspectos reveladores da tranquilidade da vida que levava. Enquanto os homens de Argos estão combatendo em Tróia, ele – ainda que com idade para a função militar – permanece no *oïkos* à maneira de mulher. Em contraposição a sua aparente passividade, Clitemnestra ao vê-lo em perigo imediatamente lança mão do *pélekus* e corre em seu auxílio estando pronta a ferir seu próprio filho. Distingue-se assim a oposição entre Clitemnestra, mulher masculina, e Egisto, homem feminino, que nos prepara para a observação de outra contraposição

presente na cena: aquela entre Egisto e Orestes. O filho de Agamêmnon é apresentado como um jovem guerreiro, e ao ser representado desta maneira “encarna num momento os valores do soldado, a coragem, e igualmente àqueles do combate hoplita, o combate democrático por excelência. Orestes se apresenta assim como aquele que elimina o tirano Egisto, detentor de um poder ilegítimo.”<sup>343</sup> Ao homem feminino associado com a tirania e aos prazeres, se sobrepõem o homem masculino por excelência enquanto personificação dos valores masculinos da coragem e da democracia.

O último par de oposições presente nesta imagem da morte de Egisto é a colocada entre mãe (Clitemnestra) e filho (Orestes). A rainha argiva aparece como a agressora desmedida, cuja preferência pelo amante se sobrepõe aos laços de sangue com seu filho. Por outro lado, Orestes se apresenta como o executor da vingança ordenada por Apolo, seu ato é assim um ato de justiça. Ele atua em nome do sangue paterno. Já Clitemnestra, a mãe cruel, apresenta-se pronta a atacar de forma traiçoeira seu rebento. Ela aproveita-se de sua atenção concentrada em Egisto para intentar contra sua vida. Mulher de violência reconhecível pelo machado que brande pronta a executar mais uma vítima sobre a forma de um sacrifício sacrílego. Descomedimento (loucura x razão e justa medida) que posteriormente a levará a ser devidamente punida. Seu ato nos prepara para as cenas representadas nos vasos cerâmicos relativas a seu assassinio pelas mãos de Orestes, que nas *Eumênides* - devido a justiça de seu crime - será liberado da culpa de matricídio.

A representação de Clitemnestra feita pelo pintor Dokimasia nos mostra uma mulher associada pelo uso do *pélekus* à violência desmedida. Ao empunhar o machado duplo com a mão direita a personagem poderia estar se arrogando mais uma característica masculina (pois dentro do pensamento profundamente polarizado dos gregos a destra era associada ao homem) atribuindo justiça a seu ato e explicando a violência empregada.<sup>344</sup> Todavia, a implicação mais significativa do seu uso do *pélekus* se deve ao fato de que ao dispor deste instrumento ela se apropria do status masculino de abatedor da vítima sacrificial. Seu comportamento representa uma afronta tanto a ordem divina como a ordem social. Ela não só ultrapassa a esfera de ação permitida ao

---

<sup>343</sup> VIRET-BERNAL, F. *Op.cit.* p.,298.

<sup>344</sup> No *Agamêmnon*, Clitemnestra considera o crime por ela cometido como um ato de justiça. Uma proeza executada por sua mão destra, o “justo artífice” de sua vingança (*‘dikai/av te/ktonov’*, Ag. v.1406).

feminino, como também - juntamente com seu amante - transforma em animal sacrificial um homem que será traiçoeiramente abatido. Isto posto, além de se arrogar de um papel reservado aos homens e de reduzir um ser humano ao status de animal destinado ao holocausto, o sacrifício cometido por ela e Egisto é um sacrifício corrompido. Posto que a vítima é capturada e levada contra sua vontade até o altar. O tema da apropriação indevida do papel de sacrificadora por Clitemnestra e do sacrifício corrompido por ela cometido, é retratado também na imagem pintada por Marlay no medalhão de uma taça datada aproximadamente por volta de 450-400 a.C.



## ANEXO II. 2 [I]

Nesta cena vemos Cassandra ajoelhada sobre os degraus de um altar que parece estar manchado com sangue. A profetisa veste apenas um manto, tendo o lado direito do corpo despido de forma a ter o seio desnudo. Seus pés estão descalços e seu cabelo solto sem nenhum adorno, perdido talvez devido a agitação que se apresenta na cena. Sua mão direita está estendida para o rosto de Cassandra, enquanto o braço esquerdo se apresenta levemente levantado. Clitemnestra do lado esquerdo da imagem apresenta-se vestida com um *chiton*, cuja barra parece estar bordada por pequenos pontos. Segundo a descrição do *LIMC* ela tem um *himation* enrolado em sua cintura, mas segundo Francine Viret-Bernal o tecido em volta de sua cintura é um avental “assim como fazem

às vezes os sacerdotes sobre o altar ou então os açougueiros sacrificiais.”<sup>345</sup> Seu cabelo se apresenta preso em forma de coque e seus pés descalços, o que juntamente com sua vestimenta nos permite caracterizá-la como uma mulher bem-nascida. Suas mãos levantadas sob sua cabeça empunham com uma força assustadora o *pélekus*, pronto a desferir o golpe mortal sobre a prisioneira troiana. A árvore de louro presente ao fundo, assim como o tripé nos remete a ligação entre Cassandra e Apolo. O que torna o crime cometido por Clitemnestra, segundo a interpretação de Viret-Bernal, um ato sacrílego não só pela personagem arrogar a si o papel de sacrificadora.

Ao assassinar Cassandra com a presença de todos estes signos referentes ao universo apolíneo, é o próprio deus quem está sendo insultado. Sacrificando a concubina de Agamêmnon, Clitemnestra sacrifica a sacerdotisa de Apolo sob as escadas do altar do próprio deus. Assumindo o papel de sacrificadora e matando Cassandra, a rainha argiva está cometendo um ato desmedido - *hýbris* - ao desrespeitar tanto a ordem dos homens como a ordem divina. Ela se apropria de uma função não permitida ao seu sexo e insulta um deus ao não respeitar nem mesmo seu altar. Talvez porque ela tenha uma confiança exacerbada em si mesma, na sua força e na justiça de seu ato. Ao ter tais pensamentos excessivos a um mortal, de acordo com a perspectiva de Doug L. Cairns, ela deixa de dar honra onde honra era devida, ou seja, aos deuses. Confiando em si em demasia, ela vangloria a si própria e deixa de honrar o divino. Tal atitude provoca a ira da divindade insultada. Como todo ato desmedido, seu crime não ficará impune, pois terrível é a *phthonos* divina. Se não tivéssemos em mente a advertência de A.J.N.W. Prag para o perigo de ceder a tentação de usar a evidência iconográfica para lançar luz sobre um problema literário, poderíamos conceber que o insulto cometido contra Apolo nessa cena explicaria o fato do deus - tanto nas *Coéforas* como nas *Eumênides* - interferir na série de assassinios cometidos no palácio Argólida. Isto explicaria sua posição a favor da causa paterna ao incumbir Orestes de vingar o sangue derramado de Agamêmnon e posteriormente o defender da acusação de matricídio diante do tribunal do Areópago. Contudo, o que nos interessa aqui é ressaltar como nesta cena - tal como nas pinturas de Dokimasia sob a cratera em Boston - vemos caracterizado o caráter transgressor da personagem Clitemnestra. Ela arroga para si a função de sacrificadora, brandindo o *pélekus* com violência sob sua vítima e desrespeitando o altar do deus

---

<sup>345</sup> VIRET-BERNAL, F. *Op.cit* p., 296.

Apolo. Podemos afirmar então que nesta imagem a personagem é caracterizada como um *u9bristh/v*, uma vez que as ações que executa transgridem a ordem dos homens e a ordem divina.

Dentro da caracterização iconográfica de Clitemnestra nos vasos áticos de figuras vermelhas do Período Clássico, é comum a sua representação portando o *pélekus*. E dentro desse grupo de imagens que a mostram fazendo uso deste instrumento tipicamente masculino, são freqüentes as cenas em que aparece empunhando o machado duplo dentro do contexto da morte de Egisto. Em nosso *corpus* referente a personagem há mais três imagens que a exibem brandindo o instrumento sacrificial. Em duas delas observamos a amante do filho de Tieste ser segurada por um homem que aparece na extremidade esquerda da cena e a impede de atacar Orestes. Em uma cratera (ANEXO II.3) cuja datação gira em torno de 500 a 450 a.C. notamos no lado [A] do vaso<sup>346</sup> Clitemnestra vestida tipicamente como uma mulher bem-nascida. Ela veste um *chiton* e por cima dele um *himation*, seus cabelos estão presos em forma de coque e depositados numa espécie de rede para cabelos. Seus pés estão descalços e sob sua orelha podemos notar a existência de um brinco. A rainha argiva avança da esquerda para a direita portando o *pélekus* com o braço direito, enquanto um homem mais à direita da cena segura e prende o machado a impedindo de prosseguir. O *LIMC* designa este personagem masculino como Taltibio, o '*lugarteniente*' de Agamêmnon. Tal imagem ao estar inserida dentro do quadro da morte de Egisto representa Clitemnestra se apressando para salvar seu amante da vingança que está a ser executada por Orestes. A mãe cruel e adúltera se mostra pronta a atacar seu filho e a lhe matar se preciso for. Sua fúria assassina só é contida pelo braço forte de Taltibio que a impede de prosseguir. A transgressão da personagem é assim demonstrada não apenas no porte do *pélekus*, como também no seu intento ímpio contra o filho.

---

<sup>346</sup> Não dispomos do lado [B] desta cratera.



### ANEXO II.3

Do mesmo modo, em uma cratera em cálice (ANEXO II.4 [A]) de cerca de 480-465 a.C. encontramos a mesma temática do assassinato de Egisto. Clitemnestra está representada a direita da imagem vestida com um *chiton* bordado e sobre ele um *himation*, seu cabelo está solto e se pode notar um pedaço da faixa que o adornava. Sobre seus braços vemos pulseiras em forma de serpente. Seus pés se encontram descalços e podemos observar a transparência de sua vestimenta. Ela empunha o *pélekus* com ambas as mãos e suas pernas assim como seu corpo se apresentam levemente inclinados para a direita. Atrás dela, mais a esquerda da cena, encontramos novamente Taltibio que segura seu ombro direito enquanto prende com sua mão direita o machado duplo. Do lado esquerdo de Clitemnestra há uma mulher carregando uma criança e ao lado desta se encontra Orestes que volta sua cabeça para trás.<sup>347</sup> Portanto, mais uma vez a iconografia retrata a rainha argiva no contexto da vingança de Orestes contra o amante de sua mãe e usurpador do trono argivo. E outra vez o que se observa é uma Clitemnestra que diante da iminência da morte de seu amado não titubeia em lançar mão do instrumento cortante para defendê-lo. Mesmo que o executor de Egisto seja Orestes, a ‘*dai5a pa/ntolme ma~ter*’ (“inimiga, atrevida mãe”; *Co.* v.429 a 430) tal como nas *Coéforas* de Ésquilo demonstra claramente sua preferência pelo amante ao correr violentamente em seu socorro. Ela é a mãe que trocou seus filhos pelo seu novo cônjuge como

---

<sup>347</sup> Não dispomos da cena por inteiro, mas contamos com a descrição feita pelo LIMC.

observamos nas falas de Electra: “Agora como que vagamos, vendidos por quem pariu e trocou pelo marido Egisto, (...)” (Co.; vv.132-134). Mãe adúltera cujo caráter lascivo se expressa na transparência de seu manto. Relegadas a um comportamento casto pelo ideal de mulher vigente na sociedade ateniense do Período Clássico, as mulheres bem-nascidas deviam se guardar dos olhos dos homens que não fossem seus maridos. Por isso seu caráter pudico devia se refletir em sua forma de vestir. No entanto, Clitemnestra é representada utilizando um manto diáfano. Como dito anteriormente, as mulheres bem-nascidas poderiam ser pintadas com vestimentas transparentes. Contudo, esta forma de representá-las não era recorrente. Deste modo, a transparência de sua veste é um elemento que vem reiterar ainda mais seu aspecto ‘transgressor’.



#### ANEXO II.4

A impudicidade de seu caráter, como seu status de sacrificadora e sua posição de mãe cruel está igualmente presente na última imagem de nosso *corpus* que a mostra brandindo um *pélekus*. A taça ateniense produzida entre 500-450 a.C. de autoria do pintor Brygos retrata Clitemnestra empunhando o *pélekus* e caminhando rumo à uma porta que se situa à sua direita. Tal imagem já foi atribuída ao episódio do assassinio de Agamêmnon. Entretanto, sabemos que a única representação de sua morte em um vaso cerâmico do V séc.a.C. se deve a uma cena pintada por Dokimasia em uma cratera em cálice. Como o próprio *LIMC* indica e Prag pontua o correto é tomar a cena como estando inserida dentro da temática da morte de

Egisto. Clitemnestra aparece então sozinha apressando-se rumo a uma porta que pode ser a do gineceu, posto que nas *Coéforas* quando Orestes mata Egisto um dos servos clama que as portas dos aposentos femininos sejam abertas de forma a que a rainha argiva fique a par dos acontecimentos: “Egisto não vive mais. Eia, descerrai logo as portas dos aposentos femininos, removi ferrolhos, é urgente alguém forte, (...) Onde está Clitemnestra?” (*Co.*; vv.875-883). A irmã de Helena pode estar assim caminhando para a porta do gineceu de forma a deixar os aposentos femininos e surpreender o assassino de seu comparsa.

Vestida com um *chiton* de pregas largas, cabelos presos por meio de uma faixa, pés descalços e adornada com brincos, Clitemnestra aparece caracterizada como uma mulher bem-nascida. Contudo sua veste é transparente de modo a ser possível vislumbrar através de sua túnica suas pernas e seus seios. Sua mão direita segura um machado duplo enquanto suas pernas se apresentam espessadas numa menção ao movimento brusco e ligeiro que a mesma desenvolve rumo à porta que está a sua direita. Seu comportamento transgressor é assim facilmente percebido. O aspecto diáfano de seu *chiton* a distancia da postura a ser observada por uma mulher bem-nascida e o manejo do *pélekus* lhe confere status de sacrificadora, função eminentemente masculina. Vindo intensificar tais aspectos transgressores da caracterização de Clitemnestra pelo pintor Brygos, se encontra o fato de que a personagem não lança mão do machado duplo simplesmente para defender Egisto de seu algoz. Ela agarra o instrumento sacrificial para defender seu amante da fúria de Orestes. Ao correr em auxílio do primo de Agamêmnon, ela está ao mesmo tempo se apressando em enfrentar seu filho e possivelmente golpeá-lo. Deste modo, assim como nas imagens acima analisadas referentes ao contexto do assassinato de Egisto, Clitemnestra pode ser entendida como uma mulher transgressora devido a sua caracterização como uma mulher pouco pudica (ela usa vestes transparentes e corre para salvar o homem com quem mantém uma relação ilícita), sacrificadora (assumindo prerrogativas masculinas) e mãe cruel.



## ANEXO II.5

Entretanto, embora mais comum, o *pélekus* não é a única arma que aparece associada à Clitemnestra nos vasos áticos do V séc.a.C.<sup>348</sup> Em nosso *corpus* dispomos de uma imagem sob cratera que representa a cena de morte de Cassandra na qual a arma utilizada por Clitemnestra é uma espada. A profetisa Apolínea que foge à esquerda da cena vira o tronco para trás e olha para Clitemnestra, enquanto seus pés estão voltados para frente. Seus braços estão voltadas para a rainha argiva talvez num pedido de clemência ou num gesto de dor. Clitemnestra parece correr atrás de Cassandra. Ela veste um *chiton* e um *himation*, seus cabelos parecem estar presos e seus pés descalços. Sua mão direita empunha uma espada semelhante à utilizada por Egisto e Orestes na cratera em cálice pintada por Dokimasia. O fato da espada utilizada por ela nesta iconografia da

---

<sup>348</sup> Contudo, consideramos que imagens de Clitemnestra brandindo uma arma que não o *pélekus* devem ter sido algo muito raro, pois em nossa pesquisa em volumes do *CVA (Corpus Vasorum Antiquorum)* e do *LIMC (Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae)* encontramos apenas uma imagem na qual Clitemnestra está brandindo uma espada ao invés de um machado duplo.

morte de Cassandra parecer menor do que a empregada pelos personagens representados por Dokimasia se pode dever ao fato de que parte dela já estar entranhada em Cassandra – uma vez que não vemos sua ponta. Como o vaso é de fabricação posterior à primeira encenação da *Oréstia* seu pintor pode ter inspirado-se no drama esquiliano uma vez que este utiliza a espada como instrumento para os crimes cometidos pela esposa de Agamêmnon. Fazemos tal suposição ao tomarmos como armamento utilizado pela Clitemnestra de Ésquilo a espada ao invés do *pélekus*.<sup>349</sup> Ao adotar a espada a personagem representada na iconografia está adotando um instrumento associado ao masculino e assumindo uma postura viril, assim como nas imagens anteriores a personagem ao menear o *pélekus* assume uma função reservada aos homens. Isto posto, Clitemnestra nesta representação arroga-se para si - do mesmo modo que nas imagens já analisadas - um papel negado ao sexo feminino o que nos permite designá-la como uma mulher masculina e conseqüentemente transgressora. A Clitemnestra da cratera analisada é, portanto, uma mulher transgressora pelo ato que comete (assassinato) e pela forma como o empreende (uso de espada).



Kassandra I 200

## ANEXO II.6

---

<sup>349</sup> Como visto no segundo capítulo, nos baseamos no estudo de A.J.N.W. Prag intitulado “Clytemnestra’s weapon yet once more” para asseverarmos que a arma utilizada pela Clitemnestra esquiliana em seus crimes foi a espada e não o *pélekus*.

Essa mulher que aparece nos vasos até aqui analisados como uma mulher transgressora e, por conseguinte u9bristh/v será punida por seus crimes. Como visto um ato de *hýbris* clama sempre por punição e a reação divina não tardará. Os pintores dos vasos cerâmicos, assim como Ésquilo, ao a representarem transgredindo as normas divinas assim como as normas da *pólis* não poderão deixar de representar sua morte. Justa punição à mulher que rompeu de forma drástica com o comportamento que era esperado a uma mulher bem-nascida. Mulher masculina, mãe desnaturada, adúltera e, sobretudo assassina do esposo Agamêmnon. Clitemnestra mata o homem ao qual deveria dedicar amor e respeito. Esposa ‘detestável’ que na *Oréstia* o executa com suas próprias mãos e que nas imagens dos vasos, ainda que não seja ela quem lhe desfere o golpe de morte, marca presença no episódio de seu extermínio ao brandir o *pélekus* em apoio ao delito praticado por Egisto. Tal mulher - como já dito - não pode deixar de ser punida suas vítimas clamam por vingança (“entre os defuntos não cessa o vitupério dos que massacrei (...).”; *Eum.* vv..96-97).<sup>350</sup> Por isso tanto nas *Coéforas* como nas imagens dos vasos de figuras vermelhas do V séc.a.C. ela será punida por seu filho que ao se colocar ao lado da causa paterna voltará do exílio para matar aquela que ultrajou tanto o papel de esposa como o de mãe.

No último vaso relativo à personagem presente em nosso *corpus*, vemos Orestes lhe desferir o golpe mortal. Tal imagem repousa sob um *stamnos* sem datação, mas que por apresentar figuras vermelhas podemos inferir ser pertencente ao Período Clássico.<sup>351</sup> Ao observarmos a cena que repousa sobre o lado [A] do *stamnos* nossa atenção é capturada pelo casal que se apresenta no centro da cena. Orestes parece se movimentar do lado direito para o lado esquerdo da cena. Ele está completamente desnudo tendo apenas um manto depositado sobre seu ombro esquerdo. Sua nudez é reveladora de sua virilidade e força atlética, uma vez que o nu masculino na arte grega tem como objetivo exibir a potencialidade do homem ideal. Seus cabelos se mostram devidamente alinhados e presos por meio de uma faixa. Sua mão direita segura uma faca enquanto a mão esquerda retêm o cabelo da esposa de Agamêmnon de modo a poder lhe apunhalar. Clitemnestra aparentemente vestida com um *chiton*, cuja barra aparece bordada, e um *himation* levanta sua mão esquerda para Orestes em forma de súplica. Ela segura com

---

<sup>350</sup> Clitemnestra em fala dirigida às suas Erínias nas *Eumênides* de Ésquilo.

<sup>351</sup> Talvez o tema do assassinato de Clitemnestra por Orestes tenha sido inspirado na dramatização do teatro de Ésquilo.

sua mão direita o *himation* enquanto seus pés, descalços, estão voltados em direção oposta à Orestes, o que demonstra sua tentativa de fuga. Seus cabelos soltos ornados por uma faixa nos permite, juntamente com sua vestimenta, caracterizá-la como uma mulher bem-nascida. À esquerda da cena encontramos Egisto portando um bastão e voltado para Clitemnestra. À direita, Electra que se encontra atrás de Orestes. Ambos os personagens levantam a mão em surpresa enquanto Clitemnestra está sendo assassinada.



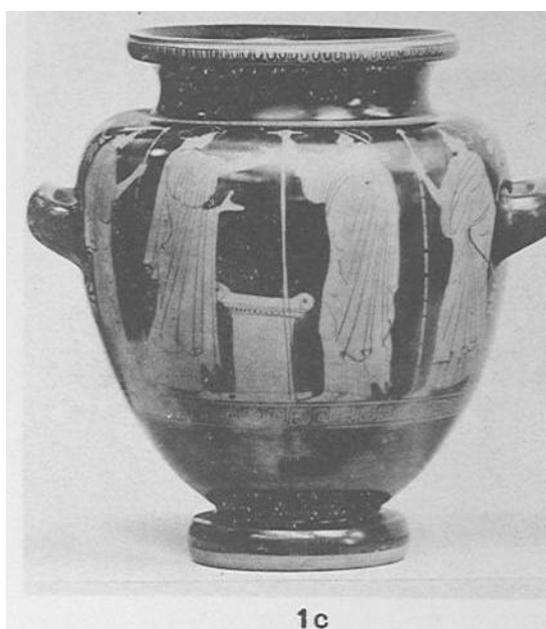
1a



1b

## ANEXO II.7 [A]; [B]

No lado oposto do vaso, já tendo sido executado o crime, notamos uma cena de sacrifício. Uma mulher, talvez Electra, avança sobre o altar estendendo uma *phiale* de libação para um homem mais velho, enquanto em ambos os lados da cena encontramos uma mulher com lança. Esta imagem é uma cena que representa um ritual no qual Electra pode estar agradecendo aos deuses pelo empreendimento bem sucedido de seu irmão Orestes.



## ANEXO II.7 [C]

Deste modo, a mulher representada ao longo das imagens aqui abordadas como uma mulher violenta, reconhecível por seu machado - como nota Francine Viret-Beral - será punida por suas transgressões. Mãe cruel, sacrificadora, assassina, *hybristés*, impudica. “Por sua conduta, ela vai merecer sua própria morte.”<sup>352</sup> Morte que expressa em sua representação iconográfica, assim como na *Oréstia* de Ésquilo, reafirmará o papel reservado às mulheres de submissão, recato e passividade, e igualmente a ordem de valores da *pólis* ateniense.

---

<sup>352</sup> VIRET-BERNAL, F. *Op.cit.* p.,298.

Todavia, se possuímos um *corpus* relativo à Clitemnestra de tamanho considerável, o mesmo não se pode dizer quanto às demais personagens por nós examinadas neste capítulo. As imagens analisadas ao longo de nosso trabalho de pesquisa não mostram a personagem Cassandra, segundo nosso entender, em atitudes transgressoras e por sua vez temos uma única imagem atribuída com certeza à Electra que nos permite considerá-la como uma mulher transgressora ao comportamento idealizado para o feminino. Na imagem já analisada referente ao assassinio da profetisa de Apolo por Clitemnestra (ANEXO II. 6 [A]), Cassandra surge aos nossos olhos como uma mulher bem-nascida devido ao colar que sustenta sobre seu pescoço. Contudo, contrariamente ao que se espera de uma bem-nascida a parte direita de seu tronco encontra-se despida, o que nos permite observar seu seio desnudo. Sua nudez poderia ser considerada como uma demonstração de seu aspecto transgressor, posto que a nudez feminina era - de acordo com Cora Dukelsky - proibida nas representações artísticas até bem avançado o período clássico à toda mulher que não fosse uma prostituta ou uma escrava. No entanto, devido a sua nova posição de escrava/concubina de Agamêmnon, a nudez de Cassandra pode ser explicada mais como estando de acordo com seu status de serva. E ainda que possamos considerá-la nesta imagem como uma mulher bem-nascida, sua nudez não é decorrente de um desejo de exibir seu corpo, mas sim da agitação da cena na qual ela como vítima sacrificial de Clitemnestra tenta se livrar da morte. Com relação à Electra possuímos uma imagem presente num *skyphos* de datação por volta de 440 a.C. que mostra a personagem numa atitude por nos interpretada como possivelmente transgressora.

Electra caracterizada como uma bem-nascida está vestindo um *péplos* e sua cabeça está coberta por um véu bordado. Seus cabelos encontram-se presos sobre a forma de um coque. À sua direita há uma mulher que segura uma bandeja contendo filetes. No verso do vaso, ao qual não tivemos acesso, encontra-se Orestes e Pílates vestidos com *petasos* e segurando lanças observam as duas mulheres. Electra e a segunda mulher, provavelmente uma escrava, estão sobre o túmulo de Agamêmnon composto por base e estela coroada por um arremate em forma de folha de palmeira. Na estela está inscrito o nome do rei argivo, *AGAMEMNONS*. Nesta cena vemos Electra e uma serva desempenhando o cuidado relativo ao morto em seu túmulo. A filha de Clitemnestra e Agamêmnon parece lustrar a estela funerária, enquanto um vaso sob o túmulo e próximo a ela dá indícios de libações vertidas ao morto. Embora a vemos

desempenhando uma função desenvolvida pelas mulheres, acreditamos poder observar através dos resquícios de sua expressão facial assim como pela expressão assumida pelo rosto da serva que lhe acompanha, uma expressão de cólera sob sua face. Electra, segundo nossa interpretação, estaria aqui cumprindo uma ordem de Clitemnestra que a mandara verter libações para apaziguar a fúria do espectro de Agamêmnon. No entanto, nutrida por um sentimento de rancor contra sua mãe, ela verte libações não para acalmar o morto, mas para pedir-lhe punição a seus assassínios. Electra estaria agindo contrariamente ao ordenado por sua mãe, desobediência que revela o ódio por quem a gerou. Tal atitude assemelha-se à desenvolvida por ela nas *Coéforas* de Ésquilo onde a princesa argiva derrama junto à servas libações clamando pela morte de Clitemnestra e Egisto, enquanto Orestes e seu companheiro Pílates as observam de longe. Desta forma, a Electra representada neste *skyphos* pode ser considerada como uma mulher transgressora do mesmo modo que sua correspondente trágica. Pois embora lhe fosse de direito o desejar a morte dos assassinos de seu pai, ela não deixa de cometer um ato desmedido, *hýbris*, ao desejar a morte de sua mãe.



## ANEXO II.8

Portanto, ao analisarmos tais imagens podemos concluir que a personagem Clitemnestra - assim como no gênero trágico - aparece na tradição iconográfica sob vasos de figuras vermelhas do V séc. a.C. como uma mulher transgressora ao ideal de comportamento feminino vigente na sociedade ateniense do Período Clássico. A esposa de Agamêmnon se apresenta tanto nas imagens como na *Oréstia* como uma mulher violenta, assassina, sacrificadora, mãe cruel, esposa adúltera e mulher impudica. Ainda que porte na grande maioria das cenas o *pélekus*, ao invés da espada, ela é caracterizada - tal como na trilogia esquiliana - como uma mulher masculina. Ao portar o machado duplo ela lança mão de uma função reservada aos homens, a função de abatedor da vítima sacrificial. Contudo, no que se refere a personagem Cassandra não encontramos imagens que comprovem a permanência do seu caráter transgressor na tradição iconográfica das cerâmicas de figuras vermelhas da Atenas Clássica. Diferentemente da Cassandra de Ésquilo a sacerdotisa de Apolo não é retratada em nenhum ato descomedido. Quanto à irmã de Orestes e Ifigênia, Electra, notamos apenas uma imagem que confirma seu status transgressor presente no drama de Ésquilo. Podemos afirmar desta maneira que das três personagens por nós analisadas na *Oréstia*, Clitemnestra é a única que de uma forma geral passou para a tradição com o *status* de ‘mulher transgressora’.

## Conclusão

A idealização do comportamento feminino presente na sociedade *políade* ateniense forjou um tipo ideal de mulher e mais especificamente um tipo ideal de esposa legítima. Tal ideal foi insistentemente *reafirmado* seja pelo teatro ou pelos pintores dos vasos cerâmicos, o que demonstra sua difusão pela sociedade ateniense do Período Clássico. No entanto, acreditamos que esse modelo de comportamento feminino não era plenamente seguido pelas mulheres bem-nascidas no seu cotidiano, ou seja, quando refletimos acerca das práticas sociais, o comportamento feminino se afastava do ideal da mulher abelha. Pois o fato desse modelo ideal de feminino ser insistentemente reafirmado se deve a na prática o mesmo não ser seguido à risca. Devido a isso e a tragédia - posto que um gênero teatral - apresentar à *pólis* o que estava em conflito com os seus ideais, se compreende a atuação das personagens femininas da tragédia esquiliana que colidem com o ideal de mulher em vigor na Atenas do V séc.a.C.

Ésquilo nos apresenta as personagens femininas centrais de sua trilogia (Clitemnestra, Cassandra e Electra) como mulheres transgressoras à conduta esperada de uma mulher bem-nascida. Clitemnestra é a mulher astuta e viril que utiliza da ambigüidade de sua fala para confundir e enganar. Seu discurso é ao mesmo tempo deferencial como o de uma mulher e racional como o de um homem, o que nos permite designá-la como uma mulher masculina. Sua apropriação de atributos masculinos é também evidenciada na caracterização de seus crimes como rituais de sacrifício. Ao assumir a função de sacrificadora ela se arroga de um papel reservado exclusivamente aos homens e acaba por transgredir não só a ordem social, como também a ordem divina. Mulher adúltera, assassina, sacrificadora, usurpadora do poder, masculina. Enfim, são múltiplas as transgressões cometidas pela heroína o que explica o fato de, juntamente com Medéia, ela ter sido considerada a mais perversa das esposas trágicas. Contudo, suas transgressões não ficarão impunes. Sua punição começará nas *Coéforas* ao ser morta pelas mãos do próprio filho e será concluída nas *Eumênides* através da absolvição de

Orestes pelo tribunal do Areópago. Ao puni-la Ésquilo reforça os valores e a ordem da *pólis*. Pois uma mulher como a esposa de Agamêmnon não tem lugar nessa sociedade dominada pelo masculino. Quanto à personagem Cassandra a identificamos como transgressora pelo uso indevido que faz das práticas verbais reservadas às mulheres. Sua adoção do lamento e do silêncio, práticas enaltecidas e associadas ao feminino, não significa simplesmente sua aceitação do padrão do comportamento feminino valorizado pela sociedade *políade*. Pois, ao adotar tais práticas ela as utiliza de forma a satisfazer seus interesses. No entanto, não apenas a maneira como emprega as práticas verbais associadas ao feminino nos permite considerá-la como transgressora. O coro e mesmo Clitemnestra lhe atribuem designações que nos remetem ao domínio do masculino. Ela é a mulher sábia, sua fala é prudente e diante da eminência da morte não se desespera à maneira de mulher, mas caminha com coragem até o desfecho de seu destino. Seu caráter transgressor pode ser ainda vislumbrado pela sua atitude ímpia contra o deus Apolo. Ela seduz e engana o deus. E do mesmo modo que Clitemnestra será punida por suas transgressões: Cassandra é privada do dom da persuasão e sacrificada juntamente com Agamêmnon. Outra personagem feminina transgressora na *Oréstia* é a princesa argiva Electra. Nem mesmo sua redução à escravidão conseguirá aplacar o seu ímpeto cruel contra sua mãe e senhora. As libações que verte assim como seu lamento fúnebre é uma demonstração de resistência aqueles que detêm autoridade.

Isto posto, acreditamos ser possível afirmar que tal como essas personagens as mulheres bem-nascidas atenienses burlavam a dominação masculina e, deste modo, o ideal de comportamento feminino. Embora seja improvável que suas ‘transgressões’ alcançassem o nível de descomedimento dos atos praticados por Clitemnestra, podemos concluir que tal como suas correspondentes trágicas elas se utilizavam das *estratégias* de ação produzidas pelo *habitus* para não só agir conforme as estruturas internalizadas, mas também para satisfazer seus interesses sem romper abertamente com a ideologia de dominação masculina. Entretanto, ao compararmos as heroínas Clitemnestra, Cassandra e Electra de Ésquilo com a representação iconográfica destas personagens míticas, nos damos conta de que a rainha argiva é a única cujo status transgressor foi constantemente representado pelos pintores. A esposa de Agamêmnon surge assim como um dos exemplos mais veementes, tanto na tradição literária quanto na iconográfica, da mulher que rompe com o ideal que lhe é reservado. Adúltera, sacrificadora, assassina, tirana, mãe cruel. Ela personifica todos os defeitos que a tradição misógina grega creditava ao feminino. Desta forma, a Clitemnestra de Ésquilo, assim como a dos vasos áticos do Período Clássico, é a antítese da mulher ideal. Seu comportamento

leva a desordem não só para dentro de seu *oikos*, mas o estende do domínio privado para o público. Sua conduta é uma demonstração do perigo que se esconde sob a face delicada da mulher. Pois suas transgressões levam ao caos não só sua família, mas também todo o território de Argos. Metáfora da importância do feminino para a *pólis* democrática ateniense. A cidade depende dele para sua sobrevivência, ou melhor, do seu princípio gerativo. Precisa da produção de cidadãos legítimos para a manutenção do corpo de cidadãos e, por conseguinte, para a existência da *pólis*. Portanto, reivindica de suas mulheres um comportamento comedido, exemplar. Destarte, ao punir Clitemnestra, Ésquilo e os pintores do Cerâmico estão reafirmando o lugar reservado às mulheres na sociedade ateniense assim como restabelecendo a ordem *políade*.

## **BIBLIOGRAFIA**

### **Documentação Textual**

ÉSQUILO. *Agamêmnon (Orestéia Vol.I)*. Tradução Jaa Torrano, Edição bilíngüe. São Paulo: Iluminuras FAPESP, 2004.

\_\_\_\_\_. *Coéforas (Orestéia Vol.II)*. Tradução Jaa Torrano, Edição bilíngüe. São Paulo: Iluminuras FAPESP, 2004.

\_\_\_\_\_. *Eumênides (Orestéia Vol.III)*. Tradução Jaa Torrano, Edição bilíngüe. São Paulo: Iluminuras FAPESP, 2004.

HESÍODO. *Teogonia*. Tradução Jaa Torrano, Edição bilíngüe. Iluminuras, 3ª ed.

\_\_\_\_\_. *Os Trabalhos e os Dias*. Iluminuras, 2006, 1ª ed.

PLATÃO. *As Leis*. Editora Edipro, 2010, 2ª ed.

XENOFONTE. *Econômico*. Editora Martins Fontes, 1999, 1ª ed.

### **Documentação Imagética**

*Corpus Vasorum Antiquorum: Great Britain (Fascicule 4), British Museum (Fascicule 3)*, 1927.

*Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC), v.III (2)*. Artemis Verlag Zürich und München, 1986.

*Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, v.VI (2). Artemis Verlag Zürich und München, 1992.

*Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, v.VII (1). Artemis Verlag Zürich und München, 1994.

### **Bibliografia**

A.D. TRENDALL; T.B.L. WEBSTER. *Illustrations of Greek Drama*. Nova York: Phaidon Publishers, 1971.

BÉRARD, Claude. “Iconographie, Iconologie, Iconologique.” In: *Études de Lettres*. Paris: 1983.

\_\_\_\_\_ ; DURAND, J.-L. “Chapitre II: Entrer en imagerie.” In: BRON, C (org.). *La Cité des Images: Religion et Société en Grèce Antique*. Paris: Fernand Nathan, 1984.

\_\_\_\_\_. “Chapitre VI: L’ordre des femmes.” In: BRON, C (org.). *La Cité des Images: Religion et Société en Grèce Antique*. Paris: Fernand Nathan, 1984.

BLUNDELL, Sue. *Women in Ancient Greece*. Harvard University Press: 1995.

BOURDIEU, Pierre. *Esboço de uma teoria da prática: precedidos de três estudos de etnologia cabila*. Oeiras: Celta Editora, 2002.

BOWRA, C.M. *La Atenas de Péricles*. Madrid: Alianza Editorial.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário Mítico-Etimológico da Mitologia Grega*. Petrópolis: Editora vozes, 2000.

BRESSON, A. *L’Économie de La Grèce des Cités I: les Structures et la Production*. Paris: Armand Colin, 2008.

BRULÉ, Pierre. *Les femmes grecques à l’époque classique*. Hachette Littératures, 2001.

BURKERT, Walter. *A Religião Grega Das Épocas Arcaica e Clássica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

CAIRS, Doug L. “Hybris, Dishonour, and thinking big.” In: *The Journal Of Hellenic Studies*. Published by the council of the society for the promotion of Hellenic Studies, volume CXVI, 1996.

CANDIDO, Maria Regina. *Medéia, Mito e Magia: a imagem através do tempo*. Rio de Janeiro: NEA/UERJ. Fábrica do Livro, 2006/2007.

CARTLEDGE, Paul. *The Greeks: A Portrait of Self and Others*. Oxford: University Press, 1993.

CORVISIER, J.-N. *Les Grecs et La Mer*. Paris: Les Belles Lettres, 2008.

DILLON, Matthew. *Girls and Women in Classical Greek Religion*. New York: Routledge, 2008.

DUARTE, Adriane da Silva. “Ésquilo, o mais premiado”. In: *Revista Biblioteca entre linhas*. Duetto editorial, São Paulo, (n.1), julho, 2008.

DUBY, Georges e PERROT, Michelle. “Escrever a história das mulheres.” In: DUBY, Georges e PERROT, Michelle (orgs.) *História das Mulheres no Ocidente, Vol.1*. Porto: Edições Afrontamento, 1990.

DURAND, Jean-Louis. *Sacrifice et labour em Grèce Ancienne*. Paris-Rome: Éditions La Découverte & École française de Rome, 1986.

FERRARI, Gloria. “Myth and Genre on Athenian Vases.” In: *Classical Antiquity*, v.22, nº1, Abril 2003.

FOLEY, Helene. *Female acts in Greek tragedy*. New Jersey: Princeton University Press, 2003.

FRONTISI-DUCROUX, F. *Dédale: Mythologie de l'Artisan en Grèce Ancienne*. Paris: François Maspero, 1975.

GALLEGO, Julián. *La democracia em tiempos de tragédia: Asamblea ateniense y subjetividad política*. Buenos Aires: Miño y Dávila editores, 2003.

GARRISON, Daniel H. *Sexual Culture in Ancient Greece*. University of Oklahoma Press: Norman, 2000.

GOLDHILL, Simon. "Civic Ideology And The Problem Of Difference: The Politics Of Aeschylean Tragedy, Once Again." In: *The Journal Of Hellenic Studies*. Published by the council of society for the promotion of Hellenic studies. volume 120, 2000.

GRIM, Twila. *In Defense of Clytemnestra*. Undergraduate Honors Thesis expected by Ball State University Muncie. Indiana: 1990.

HAME, Kerri J. "Female Control Of Funeral Rites In Greek Tragedy: Klytaimestra, Medea, And Antigone" In: *Classical Philology* 103, pp. 1-15. The University of Chicago: 2008.

KEULS, Eva C. *The reign of the phallus: sexual politics in ancient Athens*. University of California Press, 1993.

KITTELÄ, Sanna-Ilaria. "The Queen Ancient And Modern: Aeschylus' Clytemnestra." In: *New Voices in Classical Reception Studies*, Issue 4, University of Helsinki, 2009.

GOLDMANN, Lucien. *Sociologia do Romance*. Paz e Terra, 1990.

LESSA, Fábio de Souza. *Mulheres de Atenas: Mélissa do Gineceu à Agorá*. Rio de Janeiro: LHIA-IFCS, 2001.

\_\_\_\_\_. *O feminino em Atenas*. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

LEVI, Peter. "El teatro griego". In: BOARDMAN, John; GRIFFIN, Jasper e MURRAY, Oswyn (Orgs.). *Historia Oxford del Mundo Clásico (vol.1 Grecia)*. Madrid: Alianza Editorial, 1993.

LISSARRAGUE, François. “A figuração das mulheres”. In: DUBY, Georges e PERROT, Michelle (orgs.). *História das Mulheres no Ocidente, vol.1*. Porto: Edições Afrontamento, 1990.

LORAU, Nicole. *Maneiras Trágicas de matar uma mulher*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

MATOS, Maria Izilda Santos De. “História, mulher e poder: da invisibilidade ao gênero.” In: SILVA, Gilvan Ventura Da; NADER, Maria Beatriz e FRANCO, Sebastião Pimentel (orgs.). *História, Mulher e Poder*. Vitória: Edufes, 2006.

MCCLURE, Laura. *Spoken like a woman: speech and gender in Athenian drama*. New Jersey: Princeton University Press, 1999.

MCDERMOTT, J.R. “Transgendering Clytemnestra.” In: *Hirundo: The McGill Journal of Classical Studies*. Volume 2: 1-8, 2002.

MOSSÉ, Claude. *La Femme dans la Grèce antique*. Paris: Edições Albin Michel, 1983.

\_\_\_\_\_. *Péricles: o inventor da democracia*. São Paulo: Estação Liberdade, 2008.

NUNEZ, Carlinda F.Pate. “Mito e Rito na tragédia Grega”. In: *NEArco (Revista eletrônica da Antiguidade) Número I –Ano II 2009*.

OSBORNE, Robin. “Women and Sacrifice in Classical Greece.” In: *Classical Quarterly* 43 (II), p.392-405. Published for The Classical Association by Oxford University Press, 1993.

PERROT, Michelle. “Escrever a história das mulheres.” In: *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007.

POMEROY, Sarah B. *Goddesses, whores, wives, and slaves: women in Classical Antiquity*. New York: Schocken Books, 1976, 3ª ed.

PRAG, A.J.N.W. "Clytemnestra's weapon yet once more." In: *Classical Quarterly*. New Series. Volume XLI, N°.1 1991 (Vol. LXXXV of the continuous series).

RAMOS, Severina Oliveira. *Clitemnestra: modelo transgressor de esposa, Atenas – V séc. a.C*, Monografia apresentada ao Departamento da UFRJ, Rio de Janeiro, 1999.

\_\_\_\_\_. "Teatro e o Feminino na Atenas Clássica." In: *Gaia - Revista Eletrônica de História Antiga*, 2001. <[www.gaialhia.kit.net](http://www.gaialhia.kit.net)> Acessado em: 2 de outubro, 2010.

RODRIGUES, Selma Calasans. HYBRIS. *E-Dicionário de Termos Literários em português*, Organização e edição de Carlos Ceia. <[www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/H/hybris.htm](http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/H/hybris.htm)> Acessado em: 10 de outubro, 2009.

SAFFIOTI, Heleieth I.B. "Posfácio: Conceituando o Gênero." In: SAFFIOTI, H.I.B e Munõz-Vargas, N. *Mulher Brasileira é assim*. Brasília: UNICEF, Rosa dos Tempos, 1994.

SCHMITT PANTEL, Pauline; THELAMON, Françoise. "Image et Histoire: Illustration ou Document." In: LISSARRAGUE, François; THELAMON, Françoise. *Image et Céramique Grecque*. Publications de l' Université de Rouen: 1983.

\_\_\_\_\_. "A história das mulheres na história da antiguidade, hoje." In: DUBY, Georges e PERROT, Michelle (orgs.) *História das Mulheres no Ocidente, Vol.1*. Porto: Edições Afrontamento, 1990.

SERRANO, Diana de Paco. "Caracterización de Clitemnestra y Agamenón de Esquilo a Séneca." *Myrtia* nº18, 2003, pp.105-127, Universidad de Murcia/Alicante,

SILVA, M. M. R. S. "A História das Mulheres: Esboço de uma genealogia." In: CANDIDO, Maria Regina et ali (orgs). *A mulher na Antiguidade: Anais da III Jornada de História Antiga*. Rio de Janeiro: NEA, 2006.

SKINNER, Marilyn B. *Sexuality in Greek and Roman Culture*. Blackwell Publishing.

SOIHET, R. “História, Mulheres, Gênero: contribuições para um debate”. In: AGUIAR, N. *Gênero e Ciências Humanas: desafio às ciências desde a perspectiva das mulheres*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

\_\_\_\_\_. “História das Mulheres.” In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (orgs.). *Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Elsevier, 1997.

VALDÉS, Manuela García. *Lectura de un Mito*. Universidad de Oviedo. <[www.interclassica.um.es](http://www.interclassica.um.es)> Acessado em: 22 de Julho de 2010.

VIEIRA, Ana L.B. ‘Pólis, Phýsis e Chôra: O quinto século Ateniense.’ In: THEML, N. (Org.). *Linguagens e Formas de Poder na Antiguidade*. Rio: Mauad, 2002.

VIRET-BERNAL, F. “Quand les Peintres exécutent une Meurtrière: L’Image de Clytmnestre dans la Céramique Attique.” In: CAVALIER, O. (org.) *Silence et Fureur: la Femme et le Mariage en Grèce. Les Antiquités Grecques du Musée Calvet*. Avignon: Musée Calvet, 1996.

ZEITLIN, Froma I. *Playing the other: gender and society in classical Greek literature*. University of Chicago: 1996.

# **ANEXOS**

## ANEXO I: GRADES DE LEITURA DA *ORÉSTIA* (458 a.C)

### ANEXO I.A: *AGAMÊMNON*

Obra	Personagem	Transgressão	Nomes/adjetivos	Situação
<p><i>Agamêmnon</i></p> <p>(Estudo e tradução Jaa Torrano, São Paulo: Iluminuras, 2004)</p>	Clitemnestra	<p><i>Mulher masculina/comportamento masculino</i></p> <p>(Clitemnestra como alguém que decide, deseja e espera como um homem. Espera com calma, com tranquilidade.)</p>	<p>‘kratei~’ = “poder” (v.10) ‘gunaiko\’v’ = “de mulher” (v.11)</p> <p>‘a0ndro/boulon’ = “como resolução viril/ decisão” (v.11)</p> <p>‘e0lpi/zon’ = “esperançoso” [verbo e0lpi/zw, esperar] (v.11)</p> <p>ke/ar = “coração” (v.11)</p> <p>‘kratei~ gunaiko\’v a0ndro/boulon e0lpi/zon ke/ar’ = “poder do viril coração expectante da mulher” (vv.10-11)</p>	O sentinela fala da rainha e de suas ordens para que espreitasse a todo o instante o fogo sinaleiro que traria a notícia da vitória sobre Tróia. (vv.1 a 11)
	Clitemnestra	<p><i>Detentora de racionalidade/ Mulher masculina</i></p> <p>(Clitemnestra diz que não sonha com a vitória dos gregos - não está sonhando com a volta de Agamêmnon - ela tem certeza da vitória, pois já é um fato.)</p>	<p>‘ brizou/shv’ = “sonolento/dormente” (v.275)</p> <p>‘freno/v’ = frh/n no nominativo; significa ‘vísceras, o lugar das paixões e do pensamento no corpo humano.’ Pode ser tomado aqui com o significado de ‘coração’. (v.275)</p> <p>‘ou0 do/can a0\’n la/boimi brizou/shv freno/v.’ = “não teria a opinião de dormente coração” (v.275)</p>	A rainha rebate o coro ao perceber as dúvidas do mesmo com relação às boas novas de vitória. (v.275)



Obra	Personagem	Transgressão	Nomes/adjetivos	Situação
<p><i>Agamêmnon</i></p> <p>(Estudo e tradução Jaa Torrano, São Paulo: Iluminuras, 2004)</p>	Clitemnestra	<p><i>A personagem fala como homem (mulher masculina)</i></p>	<p>‘a/ndra sw/fron0 = “homem prudente” (v.351)</p> <p>‘eu0fro/nwv le/geiv’ = “prudente falas” (v.351)</p> <p>‘gu/nai, kat’ a0/ndra sw/fron0 eu0fro/nwv le/geiv’ = “mulher, falas prudente qual prudente homem” (v.351)</p>	<p>O coro ao ouvir as palavras de Clitemnestra</p> <p>(esta pronuncia o que deve estar acontecendo em Tróia e aconselha os soldados a agir com cautela) diz que a mesma fala prudentemente. (v.351)</p>
	Clitemnestra	<p><i>Falsa/ dissimulada/ ardilosa</i></p>	<p>‘du/sfrosin’ = “aflita, desacordada” [du/sfrone/w,estar aflita, estar com sentimentos turbulentos] (v.608)</p> <p>‘polemi/an’ = “inimiga” (v.608)</p> <p>‘polemi/an toi~v du/sfrosin’ = “inimiga dos desafetos/ da aflição” [Combate o medo/ a angústia dos maus pensamentos de que Agamêmnon tivesse morrido] (v.608)</p> <p>‘dwma/twn ku/na’ = “cão do palácio” [ku/na, cão; termo ambíguo que aparece no sentido de cão de guarda, mas também pode designar falsidade devido a acepção que o termo tem para os gregos. Percebe-se assim ‘dwma/twn ku/na’ como uma fala ambígua de Clitemnestra, na qual ela diz ter sido um cão de guarda - como a esposa fiel que zela pela casa, mas que também abre brecha para a interpretação de que a rainha é falsa.] (v.607)</p> <p>‘gennai/a’ = i</p> <p>“nobre” [Ela se caracteriza como uma mulher bem-nascida, com todos os atributos esperados deste tipo feminino, especialmente com relação a atitude esperada de uma esposa na ausência do marido] (v.614)</p>	<p>A personagem ao dialogar com o coro demonstra alegria em saber que seu esposo está retornando. Nesta fala Clitemnestra dá a si própria algumas denominações. (vv.587 a 614)</p>

Obra	Personagem	Transgressão	Nomes/adjetivos	Situação
<p><i>Agamêmnon</i></p> <p>(Estudo e tradução Jaa Torrano, São Paulo: Iluminuras, 2004)</p>	Clitemnestra	<i>Fala exagerada/Discurso Longo</i>	<p>‘dwma/twn e0mw~~n fu/lac’ =</p> <p>“vigia de meu palácio” [Clitemnestra permaneceu cuidando da casa, cuidando dos interesses do esposo] (v. 914)</p> <p>‘mh\ gunaiko\v e0n tro/poiv e0me/ a3brune’ = “não me amoleças à maneira de mulher” (vv. 918 a 919)</p>	Agamêmnon elogia a fala de Clitemnestra, mas reclama que ela muito se alongou em seu discurso. (vv. 914 a 930)
	Cassandra	<i>Imobilidade</i>	<p>‘u9perfro/nei’ = “soberba/ ser orgulhosa/arrogante” (v. 1039)</p>	Clitemnestra pede a Cassandra que ela não seja soberba, que saia do carro e entre no palácio. (vv. 1035 a 1046)

Obra	Personagem	Transgressão	Nomes/adjetivos	Situação
<p><i>Agamêmnon</i></p> <p>(Estudo e tradução Jaa Torrano, São Paulo: Iluminuras, 2004)</p>	<p>Cassandra</p>	<p><i>Silêncio</i></p>	<p>‘ce/nh’ = “estrangeira” (v.1062)</p> <p>‘qhro\v w9v neaire/tou’ = “como fera recém-captura” [Cassandra está enfurecida, ela foi para Argos contra a sua vontade.] (v.1063)</p>	<p>O coro diz que Cassandra parece não entender o que lhe dizem, ela “parece carecer de interprete”. No entanto, o coro diz isso de uma forma irônica, pois sabe que ela entende muito bem o que estão lhe dizendo (falam a mesma língua). Sua ironia sugere que ela não quer se submeter ao poder legítimo de Clitemnestra. (vv.1062 a 1063)</p>

<b>Obra</b>	<b>Personagem</b>	<b>Transgressão</b>	<b>Nomes/adjetivos</b>	<b>Situação</b>
<i>Agamêmnon</i>  (Estudo e tradução Jaa Torrano, São Paulo: Iluminuras, 2004)	Cassandra	<i>Silêncio</i>	'maínetai/' = "enlouquecer" (v.1064)	Ao comentar a atitude de Cassandra, que permanece em silêncio e imóvel, diz que é comum o escravo recém-capturado, longe de seu país, ter atitude parecida a esta: enlouquece e ouve maus intentos. (vv.1064 a 1068)
	Cassandra	<i>Adivinhação (já que ela estava ali como escrava e como cativa não lhe cabia inferir sobre a vida de seus senhores)</i>	'eu0/riv' = "sagaz/ que tem faro/ farejador" (v.1093) 'h9 ce/nh' = "a hóspede" (v.1093) 'kuno/v' = "cão" (v.1093)  'eu0/riv h9 ce/nh kuno/v di/khn' = "a hóspeda sagaz como cão" (v.1093)	O coro comenta o fato de Cassandra começar a desvendar os assassinatos que ocorreram na casa dos Átridas. (vv.1093 a 1094)

	Cassandra	<i>Profecia (já que ela estava ali como escrava e como cativa não lhe cabia inferir sobre a vida de seus senhores)</i>	<p>‘mantiko\`n’ = “advinha/ aquela que vê antecipadamente” [palavra ligada à visão] (v.1098)</p> <p>‘profh/tav’ = “profeta/ aquele que denuncia” [palavra ligada a fala] (v.1099)</p> <p>Obs: Aqui são designados à Cassandra todos os qualificativos da adivinhação e denunciação, menos a persuasão.</p>	O coro fala acerca da fama de Cassandra como advinha. (vv.1098 a 1099)
--	-----------	--	--	--

<b>Obra</b>	<b>Personagem</b>	<b>Transgressão</b>	<b>Nomes/adjetivos</b>	<b>Situação</b>
<i>Agamêmnon</i> (Estudo e tradução Jaa Torrano, São Paulo: Iluminuras, 2004)	Clitemnestra	<i>Assassina do esposo</i>	‘ta/laina’ = “mísera” (v.1107)	Cassandra fala acerca do crime que Clitemnestra irá cometer: assassinar o próprio marido. (vv.1107 a 1111)
	Clitemnestra	<i>Assassina do esposo</i>	‘cunaiti/a fo/nou’ = “co-autora do massacre” (v.1116)	Cassandra fala acerca do crime que Clitemnestra irá cometer: assassinar o próprio marido. (vv.1114 a 1118)

	Cassandra	<i>Murmurar/reclamar</i>	‘talai/nav’ = “mísera” (v.1136) ‘talainan’ = “mísera/infeliz” (v.1138)	Cassandra reclama da sua sorte. E dá a si mesma algumas designações. (vv.1136 a 1139)
	Cassandra	<i>Murmurar/reclamar</i>	‘qrenomanh/v’ = “canto/lamúria louca” (v.1140) ‘tiv couqa\ a0ko/retov boa~~v’ = “um rouxinol de grito insaciável” (vv.1143 a 1144)	O coro diz que Cassandra reclama por sua própria sorte (vv.1140 a 1145)
	Cassandra	<i>Enganou o deus Apolo/ Impiedade</i>	‘Locí/an e0yeusa/mhn’ = “enganei Lóxias” (v.1208)	O coro fala sobre o dom de adivinhação de Cassandra e de como ela obteve este dom. (vv.1198 a 1213)

<b>Obra</b>	<b>Personagem</b>	<b>Transgressão</b>	<b>Nomes/adjetivos</b>	<b>Situação</b>
<i>Agamêmnon</i> (Estudo e tradução Jaa Torrano, São Paulo: Iluminuras,	Clitemnestra	- <i>Falsa/ dissimulada/ ardilosa</i>  - <i>Assassina do esposo</i>	‘le/ont’ a0/nalkin e9n le/xei strwfw/menon, oi0kouro\n’ = “leão covarde a rolar no leito, caseiro” (v.1224)  ‘oi0kouro\n’ = “que guarda a casa, caseiro” (v.1225)  ‘mishth~~v kuno/v’ = “odiosa cadela” (v.1228)	Cassandra fala dos crimes cometidos no passado na casa dos Átridas e dos crimes que Clitemnestra irá cometer, além de seu falso contentamento com o regresso de Agamêmnon. (vv.1214 a 1241)

2004)			<p>‘toiau~~ta tolma~ qh~luv i a2rsenov foneu/v’ = “Tal é a ousadia: fêmea mata macho” (v.1231)</p> <p>‘a0mfi/sbainan’ = “bicéfala víbora” [Um tipo de serpente que pode ir para ambos os lados. Clitemnestra se faz de amiga de Agamêmnon, mas o ataca; ela é enigmática;ardilosa. Ela utiliza de um plano/de racionalidade para seduzir Agamêmnon e posteriormente dar o bote.] (v. 1233)</p> <p>‘h0\ Skullan tina/ oi0kou~san e0n pe/traisi, nauti/lwn bla/bhn;’ = “Ou Cila moradora de escolhos, ruína de marujos?” [Skullan, um monstro feminino habitante de uma caverna nos estreitos da Sicília que fende sua vítima em pedaços. Cassandra compara Clitemnestra a este monstro que era muito temido, e do qual nenhum marinheiro havia conseguido escapar (apenas Odisseu na <i>Odisseia</i>). É impossível escapar das garras desse monstro, é impossível escapar dos ardis de Clitemnestra.] (vv.1233-1234)</p> <p>qu//ousan ‘Aidoumhte/r’= “Imoladora mãe de Hades” [Sacrificadora de vítimas] (v.1235)</p> <p>panto/tolmov = “insolente” (v.1237)</p>	
-------	--	--	--	--

Obra	Personagem	Transgressão	Nomes/adjetivos	Situação
------	------------	--------------	-----------------	----------

<p><i>Agamêmnon</i></p> <p>(Estudo e tradução Jaa Torrano, São Paulo: Iluminuras, 2004)</p>	Cassandra	<i>Profecia</i>	‘ta/laina’ = “mísera, desgraçada” (v.1247)	O coro não acredita na previsão da morte de Agamemnon feita por Cassandra. (v.1247)
	Cassandra	<i>Profecia (já que ela estava ali como escrava e como cativa não lhe cabia inferir sobre a vida de seus senhores)</i>	<p>Termos usados por Cassandra para falar de si mesma ao considerar como os outros a tratavam e a designavam:</p> <p>‘foita\v’ = “demente, louca, insensata” (v.1273)</p> <p>‘a0gu/rtria’ = “errante, ambulante” (v.1273)</p> <p>‘kaloume/nh de\ foita\v w9v a0gurtria ptwxo\v ta/laina limoqnh/v h0nesxo/mhn’ = “louca como uma errante, suporrei desgraçada que sou ser chamada de mendiga morta de fome” [Retrata toda a perda da pei/qw (do convencimento)] (v.1273)</p> <p>‘ta/laina’= “mísera” (v.1274)</p> <p>‘ptwxo\v’ = “mendiga, pobre” (v.1274)</p> <p>‘ptwxo\v ta/laina’ = “mísera mendiga” (v.1274)</p>	Cassandra fala acerca do crime que Clitemnestra e Egisto irão cometer. Prevê que também irá morrer como punição ao fato de Agamêmnon tê-la trazido e introduzido no palácio. (v.1256 a 1294)

<b>Obra</b>	<b>Personagem</b>	<b>Transgressão</b>	<b>Nomes/adjetivos</b>	<b>Situação</b>
-------------	-------------------	---------------------	------------------------	-----------------

<p><b>Agamêmnon</b> (Estudo e tradução Jaa Torrano, São Paulo: Iluminuras, 2004)</p>	Cassandra	<p><i>Sabedoria/Coragem/Mulher masculina</i></p>	<p>‘polla\ ta/laina’ = “demasiado mísera” (v.1295)</p> <p>‘w]7 polla\ me\n ta/laina, polla\ d’ au] sofh / gu/nai’ = “Ò demasiado mísera, demasiado sábia mulher” (vv.1295 a 1296)</p> <p>‘pw~v qehla/tou boo\v di/khn pro\v bwmo\n eu0to/lmwv patei~v’= “como vais ousadamente para o altar como rés tangida por um deus” (vv.1297 a 1298)</p>	<p>O coro fala que Cassandra alongou-se muito na fala em que prevê sua morte. Indaga-a o porquê dela, mesmo prevendo sua morte, não fazer nada para impedi-la. (vv.1295 a 1298)</p>
	Cassandra	<p>- Firmeza/Resistência/Mulher masculina - Audacidade/Coragem /Mulher masculina</p>	<p>‘t1h/mwn’ = “paciente, suporta com paciência ou valor” (v.1302)</p> <p>‘freno/v’ = frh/n no nominativo; significa “vísceras, o lugar das paixões e do pensamento no corpo humano.”</p> <p>‘eu0to/lmou’ = “audaz, corajosa”</p> <p>‘eu0to\lmou freno/v’ = “ânimo audaz” (v.1302)</p>	<p>Coro comenta a atitude de Cassandra diante da morte. (v.1302)</p>





Obra	Personagem	Transgressão	Nomes/adjetivos	Situação
<p><i>Agamêmnon</i></p> <p>(Estudo e tradução Jaa Torrano, São Paulo: Iluminuras, 2004)</p>	Clitemnestra	<p>- <i>Assassina do esposo</i></p> <p>- <i>Impiedade</i></p>	<p>‘a0po/poliv d’ e0sh’ = i “serás banida da cidade” (v.1410)</p>	<p>O coro a indaga que droga provou para cometer tal feito e diz que devido ao ódio dos cidadãos será exilada. (vv.1407 a 1411)</p>
	Clitemnestra	<p>- <i>Astúcia</i></p> <p>- <i>Assassina do esposo</i></p>	<p>‘megalo/mhtiv eil, peri/frona d’ e0/lakev’ = “Tu tens exacerbada astúcia, e dissimuladas palavras arrogantes.” [Sentido do planejamento do crime, sentido de premeditação] (vv.1426 a 1427)</p> <p>‘a1ntiton’ = “retaliada, vingada” [Orestes irá se vingar do crime cometido por ela] (v.1429)</p> <p>‘sterome/nan fi/lwn’ = “carecida de amigos, privada de amigos” (v.1430)</p>	<p>O coro fala acerca da fala de Clitemnestra e prediz que ainda vai pagar o crime que cometeu. (vv.1426 a 1430)</p>



Obra	Personagem	Transgressão	Nomes/adjetivos	Situação
<p><i>Agamêmnon</i></p> <p>(Estudo e tradução Jaa Torrano, São Paulo: Iluminuras, 2004)</p>	<p>Cassandra</p>	<p>- <i>Se tornou concubina de Agamêmnon, o que vai de encontro a seu status original de mulher bem-nascida</i></p> <p>- <i>Ocupou um lugar indevido a seu papel feminino</i></p>	<p>‘ai0xma/lwtov’ = “prisioneira” (v.1440)</p> <p>‘terasko/pov’ = “advinha, aquela que observa sinais” (v.1440)</p> <p>‘koino/lektrov’ = “concubina, amante, aquela que compartilha o leito” (v.1441)</p> <p>‘qesfrathlo/gov’ = “profetisa” (v.1441)</p> <p>‘pisth\ cu/neunov’ = “fiel consorte” [Talvez a idéia que Clitemnestra faz de Cassandra, como se ela realmente fosse fiel à Agamêmnon, como se estivesse ali por vontade própria.] (v.1442)</p> <p>‘nauti/lwn de\ selma/twn’ = “co-usuária dos bancos do navio, que se senta junto aos bancos do navio” [Nestes versos Clitemnestra poderia estar querendo insinuar que Cassandra estaria ocupando um lugar indevido ao se assentar num navio de guerra. Este lugar não é o do feminino, o lugar da mulher é a casa - local aonde Clitemnestra permaneceu .] (v. 1442 a 1443)</p> <p>‘filh/twr’ = “amante” (v.1446)</p>	<p>Clitemnestra diz que os crimes que cometeu foi justiça feita em nome da filha, e que tanto Agamêmnon quanto Cassandra obtiveram o que mereciam.</p> <p>A rainha pontua ainda que sua esperança não dará lugar ao medo enquanto, o fogo de seu lar for aceso por Egisto. (v.1431 a 1447)</p>

Obra	Personagem	Transgressão	Nomes/adjetivos	Situação
<p><i>Agamêmnon</i></p> <p>(Estudo e tradução Jaa Torrano, São Paulo: Iluminuras, 2004)</p>	<p>Clitemnestra</p>	<p><i>Astúcia</i></p>	<p>‘dolw~sai’ = “ardil, emboscada, trapaça” (v.1636)</p> <p>‘to\ ga\r dolw~sai pro\v gunaiko\v hln safw~v’ = “Pois era claro que o ardil era próprio da mulher” (v.1636)</p>	<p>Egisto rebate a crítica do coro de que ele tendo tramado o massacre de Agamêmnon e de Cassandra não ousou executá-lo com a sua própria mão. Diz que o ardil pertencia logicamente à mulher (Clitemnestra), já que seria suspeito. (vv.1636 a 1642)</p>

ANEXO I.B: COÉFORAS

Obra	Personagem	Transgressão	Nomes/adjetivos	Situação
<p><i>Coéforas</i></p> <p>(Estudo e tradução Jaa Torrano, São Paulo: Iluminuras, 2004)</p>	Clitemnestra	<i>Assassina</i>	‘du/sqeoj guna/’ = “ímpia mulher” (v.44)	O coro fala de Clitemnestra que o mandara fazer libações para consolar o fantasma de Agamêmnon e não ser punida por seu crime (vv.7 a 45)
	Electra	<i>Mesmo sendo filha de Clitemnestra e estando numa posição de submissão (era tratada como escrava por sua mãe) Electra cogita não verter as libações da forma como a rainha ordenara. Ela assume assim uma atitude de desobediência que demonstra igualmente seu ódio pelos assassinos de seu pai, dentre eles sua mãe.</i>	‘ph~~sd’ elste boulh~v, w~ fi/lai, metai/tiai koino\n ga\r elxqoj e0n do/moij nomi/zomen’ = “Tomai parte, ó amigas, desta resolução; pois reconhecemos no palácio inimigo comum” (vv.100 a 101)	Electra se dirige ao coro e indaga como proceder ao fazer as libações. (vv.84 a 105)

	Electra	<i>Mesmo sendo filha de Clitemnestra e estando numa posição semelhante a de uma escrava, Electra contraria as ordens de sua mãe e senhora ao verter libação não para consolar o morto, mas para pedir a ele vingança contra seus assassinos como veremos nos vv.142 a 146.</i>	'a0nti/douloj' = "tratada como escrava" (v.135)	Electra diz que sua mãe Clitemnestra fez com que ela se assemelhasse a uma escrava, e que Orestes fosse banido das riquezas do palácio. (vv.135 a 136)
--	---------	--	---	--

<b>Obra</b>	<b>Personagem</b>	<b>Transgressão</b>	<b>Nomes/adjetivos</b>	<b>Situação</b>
<i>Coéforas</i> (Estudo e tradução Jaa Torrano, São Paulo: Iluminuras, 2004)	Clitemnestra	<i>Desmedida</i>	'u9perko/pwv' = "excedente, exagerado, soberbo" (v.136)  'oi9 d'u9perko/pwj e0n toi~si soi~v po/noisi xli/ousin me/ga' = "E eles soberbos muito se aproveitam do suor do seu trabalho" (vv.136 a 137)	Caracterização feita por Electra de Egisto e Clitemnestra. Estes, tendo usurpado o poder, fazem uso dos bens de Agamêmnon de forma desmedida. (vv.136 a 137)
	Clitemnestra	<i>Assassina</i>	'e0nanti/oiv' = "inimigos" (v.142)	Electra suplica ao pai que seus assassinos (Clitemnestra e Egisto) morram com justiça e os chama de inimigos. (vv. 142 a 144)

	Clitemnestra	<p><i>-Sentimento de ódio pelo esposo</i></p> <p><i>-Mãe que relegou a seus filhos um tratamento ímpio</i></p>	<p>‘e0xqroi\ ga\r oi[v prosh~ke penqh~sai trixi/’ = “tem ódio quem devia oferecer cabelo” (v.173)</p> <p>‘e0mh/ ge mh/thr, ou0damw~~j e0pw/numon fro/nhma paisi\ du/sqeon pepame/nh’ = “e minha mãe, de modo algum é um epônimo (não tem como a chamá-la de mãe) tendo tido um intento ímpio contra os filhos” (vv.190 a 191)</p>	<p>O coro e Electra encontram uma mecha cortada na tumba e suspeitam ser de Orestes. Electra indaga quem mais poderia ter deixado tal mecha na tumba de seu pai. No entanto, responde que não poderia ter sido sua mãe devido ao ódio que esta sente por Agamêmnon e pela forma como ela tratou seus filhos. (vv.168 a 211)</p>
--	--------------	--	---	---

<b>Obra</b>	<b>Personagem</b>	<b>Transgressão</b>	<b>Nomes/adjetivos</b>	<b>Situação</b>
<b>Coéforas</b> (Estudo e tradução Jaa Torrano, São Paulo: Iluminuras, 2004)	Electra	<i>Sentimento de ódio pela mãe</i>	‘kai\ to\ mhtro\v e0v se/ moi r9e/pei ste/rghqon, h9 de\ pandi/kwv e0xqai/retai’ = “e o meu carinho à mãe para ti pende, e ela com toda justiça odeio” (vv.240-241)	Electra se alegra com a revelação de Orestes e diz que para ele pende o amor pela irmã sacrificada e pela mãe (vv.235-245)
	Clitemnestra	<i>Assassina do esposo e pai de seus filhos</i>	‘deinh=j e0xi/dnhj’ = “medonha víbora.” (v.249)	Orestes pede a Zeus que seja testemunha do fato de que ele e a irmã Electra ficaram órfãos de pai que “morreu nos enlaces e nas espirais de medonha víbora” (vv.248-249)
	Clitemnestra	<i>Assassina do esposo e rei de Argos</i>	‘tw~n de\ kratou/ntwn xe/rev oux ou0x o3siai stugerw~n tou/twn paisi\ de\ ma~llon gege/nhtai’ = “e dos poderosos as mãos não são puras, hediondos para os filhos mais se tornaram” (v.377)	O coro, Orestes e Electra falam da morte de Agamêmnon que foi uma morte inglória e que melhor seria o rei ter perecido em Tróia. Mencionam que as mãos de Egisto e Clitemnestra (os usurpadores do poder) estão impuras, pois assassinaram Agamêmnon. (vv.345 a 385)
Electra	<i>Ódio e desejo de vingança contra sua mãe</i>	‘lu/lov ga\r w3st’ w0mo/frwn alsantov e0k matro\v e0sti qumo\v’ = “pois qual lobo cruel por minha mãe o ímpeto é implacável” (vv.421 a 422)	Electra diz sentir desejo de vingança contra sua mãe. (vv. 421 a 422)	

Obra	Personagem	Transgressão	Nomes/adjetivos	Situação
<b>Coéforas</b> (Estudo e tradução Jaa Torrano, São Paulo: Iluminuras, 2004)	Clitemnestra	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Assassina do esposo, deixando seus filhos órfãos de pai</i></li> <li>- <i>Não deu as honras fúnebres devidas à Agamêmnon (Impiedade)</i></li> </ul>	<p>‘dai5a’ = “destrutiva” [no sentido de mãe destrutiva] (v.429)</p> <p>‘pa/ntolme’ = “completamente ousada/atrevida” (v.430)</p> <p>‘dai5a pa/ntolme ma~ter’ = “inimiga, atrevida mãe” (v.429 a 430)</p>	Electra fala de Clitemnestra que não deu as honras fúnebres devidas a seu pai Agamêmnon. (vv.429 a 433)
	Electra	<i>Diz que “acima de tudo”, podemos interpretar que até mesmo acima de seus deveres para com a família de seu marido, continuará a honrar os deveres com a casa paterna.</i>	<p>‘ka0gw\ xoa/v soi th=v e0mh=v pagklhri/av oilsw patrwiwn e0k do/mwn gamhli/ouv, pa/ntwn de\ prw~ton to/nde presbeu/sw ta/fon’ = “E eu, de todo o meu dote, hei de trazer-te libações nupcias ao sair da casa paterna e acima de tudo primeiramente venerarei este túmulo.” (v.488)</p>	Electra pedindo ajuda ao pai para que o plano elaborado por Orestes dê certo. Ela diz que mesmo depois de casar não deixará de venerar o túmulo de Agamêmnon. (vv.486 a 488)
	Clitemnestra	<ul style="list-style-type: none"> <li>-<i>Não deu as honras fúnebres devidas a Agamêmnon (Impiedade)</i></li> <li>- <i>Assassina</i></li> <li>-<i>Comportamento desmedido</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-<i>Não deu as honras fúnebres devidas a Agamêmnon (Impiedade)</i></li> <li>- <i>Assassina</i></li> <li>-<i>Comportamento desmedido</i></li> </ul>	O coro fala a Orestes do sonho que Clitemnestra teve no qual ela amamentava uma serpente/um monstro. Devido a este sonho tenebroso, a rainha enviou libações a fim de apaziguar Agamêmnon. (vv.514 a 550)
	Clitemnestra	<i>Assassina</i>	‘do/lwi ktei/nantev’ = “dolosos matadores”	Orestes conta ao coro como será o ardil, como colocará em prática o crime que cometerá contra Clitemnestra e Egisto. (vv.554 a 584)

Obra	Personagem	Transgressão	Nomes/adjetivos	Situação
<p><i>Coéforas</i></p> <p>(Estudo e tradução Jaa Torrano, São Paulo: Iluminuras, 2004)</p>	Clitemnestra	<p>- <i>Ardilosa/Astúcia</i></p> <p>- <i>Assassina do esposo/Mulher masculina</i></p>	<p>‘gunaikobou/louj’ = “astúcias tramadas por mulher” (v.626)</p> <p>‘gunaikei/an (t0) altolmon ai0xma/n’ = “na mulher não audaciosa espada” [A espada não é instrumento de mulher. O coro está aqui demonstrando que reprova o crime cometido por Clitemnestra contra Agamêmnon.] (v.630)</p>	O coro relembra o crime cometido por Clitemnestra contra Agamêmnon, e diz honrar na mulher a não bélica lança. (vv.623 a 630)
	Clitemnestra	<i>Falsa/dissimulada/ardilosa</i>	<p>‘pro\v me\n oi0ke/tav qe/to skuqrwp pe/nqov o0mma/twn, ge/lwn keu/qous’ e0p’ e1rg diapepragme/noiv kalw~v kei/nhi’ = “Ante os servidores, finge um luto de olhos turvos, ocultando o riso por acontecimentos para ela bem-sucedidos.” (vv.737-739)</p>	A ama ao saber da suposta morte de Orestes se lamenta e comenta a atitude da rainha. (vv.734 a 765)



Obra	Personagem	Transgressão	Nomes/adjetivos	Situação
<p><i>Coéforas</i></p> <p>(Estudo e tradução Jaa Torrano, São Paulo: Iluminuras, 2004)</p>	<p>Clitemnestra</p>	<p>- <i>Assassina do esposo e pai de seus filhos</i></p> <p>- <i>Coragem/ Mulher masculina</i></p>	<p>‘do/loiv o9lou/meq’ w3sper ou]n e0kteinamen’ = “Perecemos por trapaça como matamos”</p> <p>[Clitemnestra reconhece que é Orestes quem mata Egisto, confirmando assim o sonho que havia tido. Além disso, a rainha reconhece igualmente que utilizou de trapaça para assassinar Agamêmnon.] (v.888)</p> <p>‘doi/h tiv a0ndrokmh~ta pe/lekun w9v ta/xov’ = “dêem-me rapidamente o machado homicida” [Neste verso podemos entrever o caráter viril de Clitemnestra. A rainha ainda que pressinta estar próxima sua morte não recua, a enfrenta tal qual um homem. Deste modo, ela demonstra ter coragem um atributo tipicamente masculino.] (v.889)</p> <p>‘patroktonou=sa’ = “matadora do pai, parricida” [Designação dada por Orestes a Clitemnestra.] (v.909)</p>	<p>Diálogo entre Clitemnestra e Orestes depois de revelada a identidade deste. (vv.887 a 909)</p>

Obra	Personagem	Transgressão	Nomes/adjetivos	Situação
<p><i>Coéforas</i></p> <p>(Estudo e tradução Jaa Torrano, São Paulo: Iluminuras, 2004)</p>	<p>Clitemnestra</p>	<p><i>Levou seu filho a desventura</i></p>	<p>‘tekou~sa ga/r m0elrriyav e0v to\ dustuxe/v’ = “aquela que lançou ao infortúnio” (v. 913)</p>	<p>Orestes fala neste verso de sua situação de desgraçado, pois deve matar a própria mãe. Situação que a própria Clitemnestra gerou ao cometer seus crimes. (v. 913)</p>

2004)	Clitemnestra	<p>- <i>Assassina</i></p> <p>- <i>Falsa/ dissimulada/ artilosa</i></p>	<p>‘cunw/mosan me/n qa/naton a0qli/wi patri\’ = “planejaram juntos a morte do mísero pai” (v.978) [Referindo se a Clitemnestra e a Egisto]</p> <p>‘mu/raina/’ = “moréia, serpente marinha” (v.994)</p> <p>‘elxidn’= “víbora” (v.994)</p> <p>‘to/lmhj’ = “audácia” (v.996)</p> <p>‘ka0kdi/kou fronh/matoj’ = “injusta arrogância” (v.996)</p> <p>‘algreuma qhro/j’ = “malha/rede de caçar fera” (v.998)</p> <p>‘nekrou= pode/nduton droi/thj kataskh/nwma’ = “túnica destruidora de cadáver na banheira” (v.998 a 999)</p> <p>‘di/ktuon’ = “rede” (v.1000)</p> <p>‘alrkun’ = “malha” (v.1000)</p> <p>‘podisth~rav pe/plouv’ = “túnica destruidora” (v.1000)</p>	Orestes fala do motivo que o levou a assassinar sua mãe. (vv. 973 a 1006)
-------	--------------	--	--	---

Obra	Personagem	Transgressão	Nomes/adjetivos	Situação
------	------------	--------------	-----------------	----------

<p><i>Coéforas</i></p> <p>(Estudo e tradução Jaa Torrano, São Paulo: Iluminuras, 2004)</p>	Clitemnestra	<p>- <i>Assassina do esposo</i></p> <p>- <i>Adúltera</i></p>	<p>‘toia/d’ e0moi\ cu/noikov e0n do/moisi mh\ ge/noit’ o0loi/mhn pro/sqen e0k qew~n alpaiv 0 = “Que eu não tenha tal mulher em casa, dêem-me os Deuses antes morrer sem filhos.” (vv.1005- 1006)</p>	<p>Orestes ao se referir a Clitemnestra menciona o fato dela ser adúltera e ter matado o esposo. Tendo em vista o comportamento de Clitemnestra, afirma que é melhor não se casar e não ter filhos (dever de todo o cidadão) a tomar como esposa uma mulher assim. (vv.1005-1006)</p>
	Clitemnestra	<p><i>Assassina do esposo e pai de seus filhos</i></p>	<p>‘patrokto/non mi/asma’ = “patricida poluência” (v.1028)</p> <p>‘qew=n stu/goj’ = “horror dos deuses” (v.1028)</p>	<p>Orestes fala de Clitemnestra ao dizer que a matou porque esta havia assassinado Agamêmnon. (vv.1021 a1043)</p>
	Clitemnestra	<p><i>Assassina do esposo e pai de seus filhos</i></p>	<p>duoi=n drako/ntoin’ = “duas serpentes” (v.1047)</p>	<p>O Coro fala de Orestes que libertou a cidade de Argos das duas serpentes: Egisto e Clitemnestra. (vv.1044 a 1047)</p>

**ANEXO I.C: EUMÊNIDES**

Obra	Personagem	Transgressão	Nomes/adjetivos	Situação
<p><i>Eumênides</i></p> <p>(Estudo e tradução Jaa Torrano, São Paulo: Iluminuras, 2004)</p>	Clitemnestra	<i>Assassina de Agamêmnon e de Cassandra</i>	‘w[n me\n elktanon olneidov e0n fqitoi~~sin ou0k e0klei/petai’ = “entre os defuntos não cessa o vitupério dos que massacrei.” (vv.96-97)	O espectro de Clitemnestra diz que entre os defuntos é contínua a acusação aos crimes por ela cometidos. (vv.96-97)
	Clitemnestra	<i>Morte provida de andréia /Mulher masculina</i>	‘katasfagei/shv’ = ‘assassinada’ (v.102)  ‘ou0dei\v u9pe/r mou daimo/nwn mhni/etai katasfagei/shv pro\v xerw=n mhtrokto/nwn.’ = “Nenhum Nume se enraivece por mim assassinada por mãos matricidas” (vv.101-102)	Clitemnestra foi assassinada (degolada) e não se suicidou (forma de morte tipicamente feminina no drama trágico). A personagem morre como um homem, o que ressalta mais uma vez o seu caráter masculino. (vv.101-102)

<b>Obra</b>	<b>Personagem</b>	<b>Transgressão</b>	<b>Nomes/adjetivos</b>	<b>Situação</b>
<b><i>Eumênides</i></b> (Estudo e tradução Jaa Torrano, São Paulo: Iluminuras, 2004)	Clitemnestra	<i>Assassina do esposo e pai de seus filhos</i>	‘kelaino/frwn e0mh\ mh/thr’ = “minha mãe de coração negro” (v.459)	Orestes suplicante responde a Atena as indagações desta sobre sua terra, estirpe e situação. O herdeiro de Agamêmnon conta que é argivo, filho do rei de Argos que sucumbiu ao chegar em casa pelas mãos de sua esposa Clitemnestra. Esta o matou após o banho no qual utilizou o ardil do astuto véu. Devido ao crime cometido por Clitemnestra, Orestes a mata para vingar a morte de seu pai. (vv.443 a 469)
	Clitemnestra	<i>Morte provida de andréia /Mulher masculina</i>	‘cifoulkw~i’= “com a espada” (v.592)  ‘de/rhn’ = “pescoço” (v.592)  ‘le/gw cifoulkw~i † xeiri\ pro\v †de/rhn temi/n.’ = “Digo: com a espada na mão cortei o pescoço.” (v.592)	Orestes conta ao coro como matou Clitemnestra (v.592)

Obra	Personagem	Transgressão	Nomes/adjetivos	Situação
<p><i>Eumênides</i></p> <p>(Estudo e tradução Jaa Torrano, São Paulo: Iluminuras, 2004)</p>	Clitemnestra	<i>Assassina do esposo e pai de seus filhos</i>	<p>‘duoi~n’ = “dupla” (v.600)</p> <p>‘miasma/toin’ = “poluição” (v.600)</p> <p>‘duoi=n ga\r ei0=xepro sbola\j miasma/toin’ = “ela era tocada de dupla poluição” (v.600)</p> <p>‘a0ndroktonou=sa pate/r’ e0mo\n kate/ktanen’ = “matando o marido matou meu pai” (v.602)</p>	Orestes explica ao tribunal porque matou sua mãe. (vv.589 a 602)
	Clitemnestra	<i>Assassina do esposo e rei de Argos</i>	<p>‘ou3tw gunaiko\v ou0 protimh/sw moron a1ndra ktanou/shv dwma/twn e0pi/skopon.’ = “assim não honro o lote de mulher que mata o guardião do palácio” (vv.739-741)</p>	Atena afirma ser seu dever dar a sentença final a respeito do julgamento de Orestes. Ela diz que, com exceção do casamento, é a favor do sexo masculino e está sempre do lado do pai. Estabelece que se os votos pela condenação e pela absolvição forem iguais, Orestes será absolvido. (vv.734 a 741)



## ANEXO II: DOCUMENTAÇÃO IMAGÉTICA

### ANEXO II. 1[A];[B]

**Publicação:** *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, v.VI (2). Artemis Verlag Zürich und München, 1992, f. 16, p.36.

**Temática:** Extraída do assassinato de Egisto.

**Descrição:** A: Morte de Agamenon em rede, Egisto com a espada, mulheres, uma com Machado Duplo (Clitemnestra); B: Clitemnestra (*Chiton* transparente bordados de pontos, *himation*, *chignon*, *stéphané* ornada de folhas) chega da esquerda; a mão direita levantando um pequeno machado duplo; mão esquerda estendida, ela toca Orestes; à direita Electra.

**Vaso:** Cratera ática em cálice.

**Estilo:** Figuras Vermelhas.

**Data:** Ca. 500-450 a.C.

**Pintor:** Dokimasia

### ANEXO II. 2 [I]

**Publicação:** *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, v.VII (1). Artemis Verlag Zürich und München, 1994, f.202, p.685.

**Temática:** Cassandra morta por meio de um machado.

**Descrição:** Imagem sob o fundo da taça. Cassandra ajoelhada diante de um altar, vestindo apenas um manto, gira em atitude de súplica para Clitemnestra que tem um himation enrolado na cintura. No campo um tripé invertido e uma árvore de louro, talvez aludindo à ligação entre Cassandra e Apolo.

**Vaso:** Taça ática.

**Estilo:** Figuras Vermelhas.

**Data:** Ca. 450-400 a.C.

**Pintor:** Marlay.

### ANEXO II.3

**Publicação:** *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, v.VI (2). Artemis Verlag Zürich und München, 1992, f. 14, p.35.

**Temática:** Extraída do assassinato de Egisto.

**Descrição:** (a) Extrato da morte de Egisto. Clitemnestra (*chiton*, *himation*, *cécryphale*, brincos) em movimento rumo a direita, braço esquerdo para a frente, braço direito para trás, mão segurando um machado pequeno duplo; atrás dela Talthibios que a segura e prende o machado.

**Vaso:** Cratera ática.

**Estilo:** Figuras Vermelhas.

**Data:** Ca. 500-450 a.C.

**Pintor:** Harrow.

#### ANEXO II.4

**Publicação:** *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, v.VI (2). Artemis Verlag Zürich und München, 1992, f. 17, p.36.

**Temática:** Extraída do assassinato de Egisto.

**Descrição:** Clitemnestra (cabeça e ombro esquerdo faltando; *chiton* bordado com pregas largas e franjas, *himation* envolto em diagonal sob a aba da túnica, cabelo pendente, sobras de banner, pulseiras em forma de serpente) apressa-se à direita balançando um machado duplo; à esquerda Talthibios a retém; entre ela e Orestes, que vira a cabeça para trás, mulher carregando uma criança (Erigoné? -Aletes?).

**Vaso:** Cratera ática em cálice.

**Estilo:** Figuras Vermelhas.

**Data:** Ca. 480-465 a.C.

#### ANEXO II.5 [I]

**Publicação:** *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, v.VI (2). Artemis Verlag Zürich und München, 1992, f. 15, p.36.

**Temática:** A temática deste medalhão é extraída do assassinato de Egisto.

**Descrição:** Imagem sob o fundo da taça. Clitemnestra sozinha (*chiton* de pregas largas transparente, e faixa amarrada na testa) apressa-se rumo a uma porta fechada com um *pélekus*.

**Vaso:** Taça ática.

**Estilo:** Figuras Vermelhas.

**Data:** Ca. 500-450 a.C.

**Pintor:** Brygos.

#### ANEXO II.6

**Publicação:** *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, v.VII (1). Artemis Verlag Zürich und München, 1994, f.200, p.685.

**Temática:** Cassandra morta por uma espada.

**Descrição:** Cassandra (cabelo amarrado atrás do pescoço, túnica, colar, um obscuro objeto na mão direita) abre os braços voltando-se para Clitemnestra.

**Proveniência:** Não informado.

Forma do vaso: Cratera.

Estilo: Figuras Vermelhas.

Data: Ca. 470-460 a.C.

#### ANEXO II.7 [A]; [B];[C]

**Publicação:** *Corpus Vasorum Antiquorum: Great Britain (Fascicule 4), British Museum (Fascicule 3), placa 22 (1a, 1b e 1c), E446, 1927.*

**Temática:** Orestes mata Clitemnestra.

**Descrição:** (a e b) Orestes matando Clitemnestra: Orestes segura Clitemnestra pelo cabelo a fim de apunhalá-la com sua espada; ela se retira, levantando sua mão esquerda em súplica. À esquerda Egisto, à direita Electra, ambos levantando a mão em surpresa. (c) Sacrifício: uma mulher avança sobre um altar, estendendo uma tigela de libação para um homem mais velho; em ambos os lados uma mulher com lança.

**Vaso:** Stamnos ático.

**Estilo:** Figuras Vermelhas.

**Data:** s/d.

#### ANEXO II.8

**Publicação:** *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC), v.III (2), Artemis Verlag Zürich und München, 1986, I.34, p.546.*

**Temática:** Encontro de Electra e Orestes no túmulo de Agamêmnon.

**Descrição:** O túmulo é composto por base e estela coroada por um remate em forma de palmeira; na estela está inscrito *ΑΓΑΜΕΜΝΟΝΣ*. Electra está vestindo *peplos* e véu sobre sua cabeça, laços de um filete sobre a estela. Uma segunda mulher à direita, vestindo um *peplos*, detém uma bandeja contendo filetes. No reverso Orestes e Píades, ambos vestindo *petasos* e segurando duas lanças, assistem a cena no túmulo.

**Vaso:** Skyphos ático.

**Estilo:** Figuras Vermelhas.

**Data:** Ca. 440 a.C.

